

**La arquitectura norteamericana,
motor y espejo de la arquitectura española
en el arranque de la modernidad (1940-1965)**

ACTAS PRELIMINARES
Pamplona, 16/17 marzo 2006

Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

La arquitectura norteamericana,
motor y espejo de la arquitectura española
en el arranque de la modernidad (1940-1965)

Se celebró en Pamplona los días 16 y 17 de marzo de 2006
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	Javier Martínez González
Coordinación	José Manuel Pozo Javier Martínez González
Maquetación	Jorge Artal María Eguaras Izaskun García Mario Guzmán
Edición	T6) Ediciones S.L.
Impresión	Eurograf Navarra, S.L.
Depósito legal	966/200?
ISBN	84-89713-71-5

ÍNDICE

JOSÉ MANUEL POZO <i>Presentación</i>	5
PONENCIAS	
MARISTELLA CASCIATO <i>Between craftsmanship and design: Italy at work</i>	9
JUAN COLL-BARREU <i>La vida concreta de todos. Modernidad e impacto moral en la arquitectura norteamericana de posguerra: dos casas</i>	19
VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI <i>El genio y la sociedad: el broadacres de Frank Lloyd Wright en la sombra del movimiento de descentralización americano</i>	39
COMUNICACIONES	
FERNANDO AGRASAR <i>Los modelos formales de la arquitectura norteamericana en la recuperación del discurso moderno en Galicia</i>	53
RUBÉN A. ALCOLEA <i>Neutra: funcionalismo en estado puro</i>	59
ANTONIO ÁLVARO TORDESILLAS <i>La Unidad Vecinal 'rural': del 'parque central' a Vegaviana</i>	65
IÑAKI BERGERA <i>Ayuntamiento de Toronto: sonando con otra modernidad</i>	73
LUIS BILBAO <i>El debate en torno a la influencia de la arquitectura estadounidense en España: Los arquitectos Luis Vázquez de Castro, Valentín Picatoste y las memorias de los técnicos españoles en EE.UU</i>	81
MANUEL CALZADA PÉREZ <i>Influencias norteamericanas en el urbanismo del Instituto Nacional de Colonización</i>	87
MÓNICA CRUZ GUÁQUETA <i>Do it yourself: los catálogos en el imaginario del progreso</i>	97
FEDERICO DEAMBROSIS <i>¿Qué hacer con los yanquis? Distintas recepciones de las experiencias y de los modelos estadounidenses en el medio arquitectónico argentino. Los casos de Nuestra Arquitectura y de Nueva visión: 1951-1957</i>	103
CARMEN DÍEZ MEDINA <i>Tras las huellas de América en España: un breve rastreo</i>	111
JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO <i>Acerca de las bóvedas de Guastavino y su viaje de vuelta a España</i>	123

JULIO GARNICA <i>Harnden y Bombelli en España</i>	133
MARÍA EMMA LÓPEZ BAHUT <i>Oteiza 1958: la mirada crítica a Norteamérica, un camino de ida y vuelta</i>	143
CÉSAR MARTÍN GÓMEZ <i>El viaje de Sáenz de Oíza a Estados Unidos (1947-1948)</i>	151
JAVIER MARTÍNEZ CALLEJO <i>Estructuralismo y simbologismo: Europa y Norteamérica</i>	167
JAVIER MARTÍNEZ GONZÁLEZ <i>De Madrid a Granada pasando por Nueva York. La experiencia americana de Fernando Chueca Goitia y el Manifiesto de la Alhambra</i>	175
MARÍA TERESA MUÑOZ <i>La influencia de las Usonian Houses de Frank Lloyd Wright sobre la arquitectura española de los años cincuenta: la Casa Ugalde de Coderch y Valls de 1951</i>	185
MARÍA PRIETO <i>Contenidos con efectos: la arquitectura audiovisual de Azca</i>	193
CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET <i>Mr. Marshall viene a casa. La escenografía de la modernidad americana en el tiempo del desarrollismo español</i>	205
CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ <i>La influencia americana en la arquitectura hospitalaria en la España de los años treinta</i>	217
JAIME SEPULCRE BERNAD <i>Cajas de acero y cristal para la filial de la SEAT en Barcelona (1957-1964). El funcionalismo tecnológico norteamericano llega a España</i>	227

EL MOMENTO ESPAÑOL

José Manuel Pozo

Al disponerme a escribir esta presentación para las Actas Preliminares del V Congreso acerca de la Arquitectura Española de los cincuenta, me resulta forzoso pensar en la exposición que estos días se ha inaugurado en el MoMa neoyorquino acerca de la arquitectura española más reciente¹, pues si bien entre las obras a que se refieren uno y otra han transcurrido cinco décadas, ambos acontecimientos no dejan de tener una relación bastante estrecha, que hace interesante que la celebración de ambos haya coincidido en el tiempo; ya que mientras, a mediados de marzo, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra se expongan los puntos de vista de los investigadores acerca del peso que en su opinión tuvo la arquitectura norteamericana en el arranque de la modernidad arquitectónica en España, aún seguirá abierta la mencionada muestra en el MoMA, y casi se oirán en los pasillos del célebre museo, los ecos de la inauguración, y las voces de los arquitectos autores de las obras que integran la exposición: Moneo, Navarro Baldeweg, Campo Baeza, ...

Más aún, la misma Escuela de Arquitectura, que acoge e impulsa el Congreso, es, en cierto modo, un nexo de unión entre ambos acontecimientos, de un lado porque entre los arquitectos elegidos por el MoMa para representar a la arquitectura española actual, figura uno de sus profesores, formado previamente en sus aulas; y de otro porque esta Escuela nació precisamente en 1965, casi al final del periodo estudiado en el Congreso al que se refieren las investigaciones recogidas en estas páginas. Y, además, nació con el aliento y el consejo, entre otros, de Ortiz-Echagüe, uno de los principales protagonistas de aquel momento brillante, y también indirectamente de este Congreso, como autor de muchas de las obras estudiadas y en concreto de las que componen la exposición *38 fotografías para retratar los cincuenta*, inaugurada como parte significativa de él, a partir de los fondos del Archivo Histórico de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Se me ocurre pensar, para seguir adelante con esta reflexión en 'voz alta', que la relación entre ambos eventos es mucho mayor de lo que podría pensarse, ya que si ahora, al inicio del tercer milenio, se considera justificado reunir una selección de la mejor arquitectura española de hoy para ofrecerla al mundo, es al menos necesario plantearse cómo habrá llegado a generarse ese conjunto de buena arquitectura, único en la historia secular de este país, que jamás destacó por disponer simultáneamente de una pléyade, ni siquiera una docena, de arquitectos de talla internacional reconocida, cuando sí ha tenido, en sus épocas de esplendor, grandísimos pintores, literatos y aún escultores. Y sin apelar a la historia lejana, la contemplación de la arquitectura que ahora se hace en España no puede dejar de sorprendernos, si pensamos que a comienzos del siglo pasado, cuando habían transcurrido ya sus dos primeras décadas, la arquitectura española aún se movía en unas coordenadas muy confusas, perdida en el mar de las discusiones estilísticas de bajo perfil, a la vista de las cuales, comprobando lo distantes que estaban nuestras preocupaciones estéticas de entonces de las que sacudían Europa en aquellos mismos años, nadie se hubiese atrevido a vaticinar que a finales de siglo, esto es, dos generaciones de arquitectos después, se pudiese dar un florecimiento semejante de buena arquitectura y de buenísimos profesionales, ni que fuésemos una referencia para nadie en un clima de vanguardia como el que se respira ahora en España, en donde además de quienes han sido elegidos para representar a la arquitectura española, hay docenas de arquitectos de grandísimo nivel y exigencia personal en todas las regiones de España, y no sólo, como hace un siglo, en Madrid y Barcelona. Nunca hasta hoy la arquitectura española, en conjunto, fue una referencia mundial.

Y no es que este hecho, se esté dando, simultáneamente, en el mundo de las letras españolas, o en la escultura, la pintura o la música, pues aunque no deje de haber buenos escultores, músicos o poetas, no son tantos como para definir un grupo denso, ni con tanta personalidad e importancia como indudablemente tiene el conjunto al que representan las obras de arquitectura reunidas en el MoMA.

Por eso, a la vista de un hecho tan sorprendente, es forzoso plantearse cómo se habrá llegado hasta aquí y a qué se ha debido; al menos debemos planteárnoslo en el ámbito académico, en el que

nace y se desarrolla este Congreso y sus discusiones. Por eso, con cierto atrevimiento, me voy a permitir avanzar una posible explicación, que tal vez alguno vea como una respuesta fácil, pero que a mí me resulta convincente y da sentido, entre otras cosas, al contenido de esta presentación, pues opino que tiene mucho que ver con el objeto de estudio al que se refiere cuanto aquí se recoge.

Ya que, a mi parecer, el éxito que ese reconocimiento internacional supone para nuestra arquitectura se debe a dos hechos perfectamente identificables; de una parte, la herencia del éxito que se alcanzó en los cincuenta que, como es sabido, llevó a Gio Ponti a identificar aquellos años como el 'momento español de la arquitectura europea'; de otra, a la docencia impartida en las aulas de las Escuelas de Arquitectura españolas en las décadas siguientes a aquel florecimiento que es bien distinta a la de la práctica totalidad de las escuelas del mundo².

Pienso que eso es casi todo, y esa es también nuestra responsabilidad: no malgastar la herencia y mantener el nivel de la docencia. Y no dejar que, en aras de la uniformidad europea, nos arrebaten nuestro mayor patrimonio.

A lo primero (valorar y custodiar la herencia) queremos contribuir con la organización de estos Congresos y con las publicaciones que a su amparo han surgido y siguen surgiendo. Con esa intención se pusieron en marcha, hace ahora ocho años, con el apoyo de Sambricio y Lahuerta, a los que es justo agradecer su esfuerzo desde estas líneas. Profundizar en el conocimiento de las raíces, razones y contenido de la arquitectura que se hizo en España entre 1950 y 1965 es obligado, porque los arquitectos que la hicieron son los que formaron a los que ahora triunfan por el mundo.

Además, en esta edición del Congreso, casualmente, el aspecto de ella que se había decidido estudiar fue precisamente la influencia americana. Que es un punto más de relación entre los dos eventos que estamos considerando.

La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, su profesorado, pienso que es consciente de la importancia de este Congreso, y de la inquietud que gracias a él logra mantener despierta, en las tesis que se elaboran y en las investigaciones que se provocan a su sombra, centrando la atención y el esfuerzo en el conocimiento, documentación y estudio de las obras y los arquitectos de aquel momento tan sólido de nuestro pasado reciente; cuyo conocimiento es algo provechosísimo y tranquilizador en un momento como el presente, en el que las revistas de arquitectura se afanan por recoger tan sólo novedades, estruendosas a ser posible, vacías, por desgracia, casi siempre, sin querer mirar hacia atrás, olvidando (¡qué fácil es!) lo que dijera D'Ors hace ya muchas décadas, y que Mercadal supo recoger en 1927: que lo que no es tradición, es plagio³.

Por último, es obligado señalar, como novedad propia de este Congreso, la Exposición fotográfica acerca de los edificios construidos por Ortiz-Echagüe y Echaide para la SEAT, que es un fruto del esfuerzo realizado desde la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra a través de su Archivo Histórico de Arquitectura por salvaguardar, preservar y reunir la documentación de las obras que definieron el 'momento español de la arquitectura española' en los cincuenta, en sintonía con el que corresponde a la labor bial de investigación más especulativa desarrollada en estos Congresos.

Confiemos en que cuantos estamos implicados en estas labores sepamos administrar la herencia e impartir la docencia. Para lo que también este Congreso y estas Actas son un buen aval para el futuro, por la juventud y empuje que se percibe en quienes se van incorporando a la tarea de documentar y dar a conocer nuestra historia.

1. *On-Site: New Architecture in Spain*. MoMA. Nueva York. 12 febrero 12-1 de mayo, 2006.

2. Con excepción, tal vez, de las portuguesas, que participan en cierto modo de la filosofía y seriedad españolas en la docencia de la arquitectura, y que curiosamente nos acompañan también en este momento de triunfo, disfrutando, como nosotros, del florecimiento de una generación de extraordinarios arquitectos; lo cual da que pensar.

3. D'Ors, Eugenio. "Cúpula y Monarquía", *La Gaceta Literaria*, n. 32, 15 de abril de 1928.

PONENCIAS

MARISTELLA CASCIATO

Between craftsmanship and design: Italy at work

JUAN COLL-BARREU

La vida concreta de todos.

Modernidad e impacto moral en la arquitectura norteamericana de posguerra: dos casas

VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI

El genio y la sociedad: el broadacres de Frank Lloyd Wright en la sombra del movimiento de descentralización americano

BETWEEN CRAFTSMANSHIP AND DESIGN: ITALY AT WORK

Maristella Casciato

Italian reconstruction following the end of WWII was marked by great vitality, impressing foreign observers, politicians, and economists. By 1949 industrial production had reached its pre-war level. The expansion of a middle-class home market, eager to acquire as many goods as possible after the deprivation of the war years, helped industry to a remarkable recovery. Manufacturers concentrated on modernizing their production systems, offering goods for the new Italian republic and evolving a style that encapsulated the hopes and aspirations of a democratic society rapidly emerging from the defeat of Fascism and the destruction of war¹.

The reconstruction plan launched in 1946 by Rodolfo Morandi, then Minister for Industry, addressed a difficult situation both internally and internationally, because of the desire of radical renewal of the Italians, and of the changed conditions of world economics. The economic and technological leadership of the United States made possible the transformation of postwar Italy through the foundation of the European Recovery Program (also known as ERP) and the direct intervention of the International Monetary Fund, which established the dollar as a reference currency². American financial aid was crucial to the reconstruction of Italian infrastructures and industrial units. Between 1943 and 1948 over 2,000 million dollars were provided for Italy, and during the following four years about 1,500 million dollars were allocated in Marshall Aid³.

These figures reveal the depth of the transatlantic relationship, which eventually gave birth to interesting and mutual discoveries. The objective of this essay will be to discuss the ambivalent significance of this process of mutual discovery and to analyze the initial steps in the exchange⁴.

By late 1940s the United States had become an increasingly important source of inspiration for encouraging new living models. Italy was impressed by all the things America produced. This growing dependence on American production technology in the manufacture of Italian goods inevitably influenced their appearance.

Home furnishings stand out as primarily significant, followed soon after by industrial design. In both these areas the exchange between the two countries went beyond a mere monetary transaction.

In the immediate postwar period the first kitchen fixtures with standardized components manufactured for the Italian market were generically dubbed

An earlier version of this essay was presented at the conference "Rome as a Generating Image of American Architecture", held at the American Academy in Rome in January 1994. I wish to acknowledge the extensive comments to my work received from Robin Middleton and Neil Levine, co-chairs of the conference. I am grateful to Laura Agnesi, Mirka Bens, and Franco Panzini for their support during the research, and to Maddalena Libertini, whose assistance in the revision of the quotations has been priceless. During the final stage of research and writing I have benefited of the help of the Centro Studi Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti in Lucca.

1. MORELLO, A. in his essay "Il design nella ricostruzione italiana", published in *Un museo del disegno industriale in Italia*. 45. 63. (Abitare Segesta, Milano 1995, pp. 222-231) offers a significant comparison between the Italian economic situation in 1945 (underlining the strong contrast between north and south) and the postwar situation in other European countries and in the United States.

2. BARIE, O. *Gli Stati Uniti nel secolo XX: tra leadership e guerra fredda*, Marzorati, Milán, 1978.

3. KOGAN, N. *A Political History of Postwar Italy*, Frederick A. Praeger, New York-Washington, 1966; RAGIONIERI, E. "Tra rinnovamento e continuità", Part 6, and PINZANI, C. "L'Italia repubblicana", Part 7, in *Storia d'Italia*, volume IV, *Dall'Unità ad oggi* 3, Einaudi, Turin, 1976.

4. Regarding these mutual influences see SPARKE, P. *Italian Design 1870 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1988, pp. 75-119, and by the same author "Italian Industrial Aesthetics and the influence of American Industrial Design", in *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, catalogue of the exhibition organized by Germano Celant at the Guggenheim Museum, New York, 1994, pp. 608-615.



Fig. 1. The kitchen dubbed "Detroit Jazz", a fully automatic model that could embody the "American dream".

Fig. 2. Advertising Whirlpool washing machines with its curved metal body, top-loading and dashboard of square buttons.

"cucina all'americana" (American-style kitchen). The clean, shiny and super equipped live-in kitchens, which were advertised in American magazines or which appeared in Hollywood films, initially remained an unattainable dream (Fig. 1). Above all it was necessary to reconstruct the Italian infrastructure (such as electricity) and to obtain primary materials and economic means. But in the early 1950s the Fiat Lingotto factory again resumed the production of refrigerators, with the manufacturing license of Westinghouse, and in the same period washing machines were also produced. However, these were reserved for a selected public: their cost was 159,000 lire, equal to the average annual income⁵. And yet the washing machine, like the refrigerator, quickly entered into the life of Italian women (Fig. 2). The "mechanical servant" became one of the focal points of female emancipation and by responding to the real needs of the new Italian society it modified family everyday life (Fig. 3).

The dream of future domestic wonders obviously fascinated the housewife, but was not alien to the intellectual class, which shared in this progressive desire for comfort. In 1946 on the occasion of the first postwar Milan Fair the writer Dino Buzzati wrote in *Il Corriere della Sera*: "I bring you the fairy tales of the twenty-first century, already translated into machines, gadgets, and many beautiful and practical things to use in your house. Want it or not, I incarnate the hope, the new, the possible, the tomorrow"⁶.

Another precocious Italian borrowing from the "American design adventure" was to be found in the concept of streamlining, which resulted in a technologically advanced mechanical industry. In the second half of the 1940s this was visible in the die-cast or stamped voluptuously curved metalwork used to conceal the internal mechanism of Italian products such as typewriters, cars and radios. But whereas Americans tended to decorate the exterior shells of their products with chrome details and other visual highlights, Italian designers favored a simpler, utilitarian, less aggressive and more elaborate industrial aesthetic.

In the house wares and furnishings sectors, the taste for a smooth, uninterrupted body was reserved for small utensils, while the refrigerator, like some huge kitchen armoire, resisted change holding at length to its square and angular shape before succumbing to the aerodynamic swell of the American models.

The "American look" was appreciated not only for the formal and technological aspect of the objects, but because it represented "the fundamental freedom of the American people: the freedom of individual choice"⁷. Consequently the modern home and the idea of consumption that emerged with it were significantly tied to values of democracy, of national identity and of status⁸. By the second half of the 1950s Italy had become a modern consumer society along American lines, capable of manufacturing those goods such as washing machines, dishwashers, color televisions and food-mixers which the country required⁹.

The role played by the American peaceful "invasion" in the decade after the war provided the industrial, cultural and economic models to which Italy aspired, and also the means by which Italian society could emulate them. Although the customs and behavior of some social strata changed notably, there was an even more marked transformation in the ideology of comfort,

5. MINISTRONI, L. *Casa Dolce Casa. Storia dello spazio domestico tra pubblicità e società*, Franco Angeli, Milán, 1996, pp. 20-28.

6. Quoted in *Dalla casa elettrica alla casa elettronica*, Abitare Segesta, Milán, 1989, p. 48.

7. This was the way the narrator of an American commercial of 1958 entitled "American Look" expressed himself when illustrating the wonders of the modern kitchen, advertising not a product but a way of life. MINISTRONI, L. Op. cit., pp. 35-36.

8. MALDONADO, T. in his book *Il futuro della modernità* (Feltrinelli, Milano 1987) sustained that: "The progressive diffusion of comfort on the mass level was not accidental. There is no doubt that from the start this had a fundamental role in disciplining the social fabric of the emerging capitalist society. Let us say that comfort... contains the plan for social control", pp. 96-97.

9. CASTRÓNVO, V. in *L'industria italiana dall'800 a oggi* (Mondadori, Milano 1980) allows us to evaluate that phenomenon with statistics: "Over the course of five years, between 1959 and 1963, the production of automobiles increased fivefold, from 148,000 to 760,000, refrigerators increased from 370,000 to 1,500,000, washing machines increased from 72,000 to 262,000 and televisions increased from no more than 88,000 in 1954 to 634,000. Even the production of typewriters quadrupled and that of calculators increased almost ten times; the production of plastic materials registered an increase of more than fifteen times", p. 279.



Fig. 3. The Italian CGE (Compagnia Generale di Elettività) advertises the new electrical appliances for the household, in *La Cucina Italiana*, 1954.

whose earliest signs were seen in the mechanization of the house. The myth of the “white” appliance represented two dreams come true: that of an acquired well being and security, and that of a social position determined by the number of possessions. Indeed, Italian consumerism contrasted with the traditional principle of conservation and served as a liberator from the image of Italy as a peasant and underdeveloped country.

BACK TO ITALY: A MUTUAL DISCOVERY

Certainly the United States had influenced Italy during the reconstruction years, but it is almost surprising to learn how much their Italian counterparts inspired American designers and industry.

The export to the United States of Italian manufactured objects was initially favored by some organizations under the tireless promotion of Max Ascoli. Educator, publisher and editor, Max Ascoli was born in Ferrara in 1898. He was an active anti-Fascist, forced to resign from his academic position in 1931. Soon after the Rockefeller Foundation for travel and study in the

United States granted him a fellowship. At the completion of his fellowship he remained in his new country, and became an American citizen in 1939¹⁰.

From 1945 to 1953 Ascoli was president of the Handicraft Development Incorporated in America (HDIA), a non-profit organization established for the purpose of promoting the sale of Italian handicrafts in the United States. In 1945 he founded the Committee for the Assistance and Distribution of Materials to Artisans (CADMA) as a branch of that organization with the purpose of providing resources for Italian handicrafts.

By 1947 the HDIA had opened the House of Italian Handicrafts in New York, while the CADMA had set up branches first in Florence and then in Milan, Venice, and Naples. Through those branches Italian designers and craftsmen were funneling products to foreign markets. The following year the House of Italian Handicrafts was well-enough established to mail some 4,000 questionnaires to stores across the United States in order to determine which products were most desired. The New York showroom served as an American outlet for Italian products and a means of communication between Italian craftsmen and American distributors. Its main objective was to distinguish which American raw materials should be sent to Italy. The presumption was that Italian craftsmen could be induced to make those products that could be sold profitably to American customers, rather than that a market could be found for the things they could make best. In 1948 the Export-Import Bank extended some 4.5 million dollars in credit for this purpose.

Later CADMA was merged into the larger Compagnia Nazionale Artigiana (CNA), which also took over the House of Italian Handicrafts. Supported by American funds, the Compagnia was chaired by Ivan Matteo Lombardo, then Italian Minister of Foreign Commerce. The CNA played an important role in offering information to entrepreneurs to promote the modernization of work, production and business. The effect of these politics was that peculiarly Italian phenomenon of small and medium sized factories whose products are neither truly industrial nor authentically handcrafted. Italy's economic boom had begun even if the true period of export expansion began after 1957 with Italy's entry into the European Economic Community.

The result of this promotion policy was the exhibition "Italy at Work", which represented a seminal step in defining what became later known as "made in Italy".

In 1949 the Art Institute of Chicago authorized a field survey of Italian crafts and industrial design to assemble quality works to be exhibited in the United States. Meyric R. Rogers, curator of Decorative and Industrial Arts at the Art Institute of Chicago, and Ramy Alexander, a Russian-born American who had spent many years in Italy, and who was at the time vice-president of the CNA, embarked on an explorative mission. They became convinced that a strong renaissance in Italian crafts and design was underway and would be of interest to Americans. A second tour soon followed with Charles Nagel, director of the Brooklyn Museum in New York, and Walter Dorwin Teague¹¹, a well-known pioneer in the field of industrial design. They joined Rogers and Alexander in forming a selection committee for the exhibition.

10. In the United States Max Ascoli published numerous books on politics and economics. In 1949 he created the magazine *The Reporter*, of which he was editor until he closed it down in 1968. *The Reporter* was a journal of liberal opinion that reflected the anti-totalitarian position of its editor, who was at the same time both anti-Fascist and anti-Communist. Ascoli was also the first president of the Mazzini Society, an organization whose objective was the preservation of the development of democracy in Italy. He died in New York in 1978.

11. Walter Dorwin Teague (1883-1960) opened what was considered to be the first industrial design enterprise in New York in 1926. He maintained strong ties with Italian architect-designers, who often invited him to attend lectures and exhibitions. In 1957 he was the commissioner of the American design exhibit at the XI Triennale in Milan. Two years later he was awarded the Order of Merit of the Republic of Italy.

The criteria that would guide this “battery of buyers” had the unique aim of stimulating the import of Italian craftwork. The few rules that governed the selection process were often difficult to apply. For example, objects that could be considered fine arts were rigorously excluded because they were not consistent with the objectives of the exhibition. However, it was at times difficult to determine whether or not a piece of ceramic was a work of art or a utensil.

“Any object could be chosen regardless of use or material provided it was not purely traditional in design and satisfied a high standard quality in form and color in relation to its material and purpose. Special attention was given to objects that showed an apparently fresh approach to the problem or evidenced a sensitive and intelligent adaptation of traditional form to contemporary use. Naturally much credit was given to sincerity of craftsmanship and imaginative use of the materials. Reflecting Italian conditions, the great majority of the exhibits belong to the class of true handicrafts...With a few exceptions the exhibition contains only objects designed and made since 1945”¹².

The committee, under the auspices of the CNA, met in Italy from April to June 1950 and traveled over three thousand miles within Italy. That varied group, with two junior members as technical assistants (Richard Miller and Alberto Antico) visited principal centers of production, and factories, workrooms, and studios of about two hundred and fifty producers, artisans and designers, selecting (and sometimes buying) approximately two thousand five hundred items for the exhibition. Soon after the ending of the surveying tour, the products were collected in the basement of the Uffizi Galleries in Florence, catalogued, photographed, and prepared for packing and shipping to the United States.

“Our wives [Helen Rogers and Lucy Nagel] added feminine charm and the feminine viewpoint...both have had experience in museum work. They did the exacting work of recording for the museum the size and characteristics of all our selection”¹³.

The intention was not to organize an exhaustive exhibition: given the conditions of the country, postwar Italian production in the arts and crafts was still limited and not all the sectors could be represented. Furthermore, it was evident that the extent and intensity of the new movement in the craft arts varied greatly from one part of the country to another. Production was more modern in the north, the center, and in Naples; while the traditional peasant crafts of southern Italy continued much as before.

Which objects could attract the attention in the United States? In selecting, the committee wisely considered American taste, customs and consumer tendencies, but was careful not to “Americanize” the production. The aim of the exhibition was to introduce Americans to “Italian taste”, allowing Americans to fall in love with things Italian without controlling Italian production. On the whole the exhibits themselves gave the impression of “almost chaotic exuberance” and fully illustrated the essence of Italian creative artistry, which was based on an instinctive craving for variety. Meyric Rogers recalled that it was difficult, if not impossible, to obtain the precise duplication of any one hand-wrought object or design. The approach of the Italian craftsman was characterized by a strong love for the basic material, and a respect for its texture and color. “On the whole pure abstraction had little appeal to the Italian temperament”; rather, the work of many of the younger designers showed a “certain warmth, humor, and sensuous appreciation essentially Italian”.

12. ROGERS, Meyric R. “Introduction”, in *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, handbook by Meyric R. Rogers, with a foreword by Walter Dorwin Teague, The Compagnia Nazionale Artigiana, Roma 1950, pp. 17-18. Unless otherwise noted, the following quotes come from this publication.

13. DORWIN TEAGUE, W. “Italian Shopping Trip”, in *Interiors*, 1950, 4, pp. 142-149.



Fig. 4. Front page of the catalogue of the exhibition "Italy at Work. Her Renaissance in Design Today", 1950.

The result of that unforgettable 'grand tour' was the exhibition "Italy at Work. Her Renaissance in Design Today" (Fig. 4). It was inaugurated on November 22, 1950, at the Brooklyn Museum in New York. This was the first stage of a successful three-year pilgrimage through major museums in the United States, which only ended in November 1953¹⁴.

At the same time, the board of the House of Italian Handicraft, showing a remarkably timely awareness of the importance of an effective marketing policy specifically directed to the selling of Italian products, organized a massive sales campaign in order to offer the American public the possibility of buying objects similar to those exhibited.

The show "Italy at Work" displayed in particular handicrafts and semi-handicrafts. The list of objects exhibited included intarsia decoration, ceramics, glass, metalwork and enamels, pietra dura and mosaic, costume jewelry, textiles and embroideries, and straw work.

The section dedicated to furniture was the most complicated to organize since the committee members bypassed established commercial production because they found both the ideas and the design characterless, and thus of little interest to the American public.

"With few exceptions the furniture in the exhibition exemplifies first the individual creations of the architect-designer and, second, those of the producer-decorator intended for a more general but till a limited distribution... Except for the various grades of "borax", Italian furniture is made in relatively small cabinet shops with a minimum of mechanical equipment. It is, therefore, comparatively simple and relatively inexpensive for the individual to have special designs carried out to his own specifications. Production for the market -which hardly exists in the American sense- is therefore limited to small occasional pieces...The resulting "line" is on that account anything but standard and subject to frequent changes"¹⁵.

In this section a few sophisticated products from artisan workshops such as Arte Luce and Fontana Arte in Milan and Seguso in Murano (Venice) were included¹⁶. These examples were largely based on craft and unique, or available only in limited quantities. Of particular interest were also a number of innovative prototypes for lighting fixtures and other furnishings, some utilitarian but the majority decorative.

Finally, the committee felt it necessary to include a selection of interiors to supplement the individual exhibits: five architects were chosen to design special room settings. These included a dining room by Gio Ponti, a living room by Carlo Mollino, a terrace room by Luigi Cosenza, a private chapel by Roberto Menghi, and the foyer of a marionette theatre by Fabrizio Clerici.

The ready-to-use rooms were produced with know-how and elegance and offered the visitor an additional instrument for understanding the spirit and sense of Italian craft and design: its variety, its vitality, and its natural freedom from any sterile intellectualism.

The show presented only a very few highly-industrialized products, considered essential to the Italian sense of contemporary design, even if the curators warned the public that: "Given the right conditions, it is here that the universally recognized scientific and mechanical skills of the Italian people combine most effectively with their ingenuity and sense of form"¹⁷.

14. The twelve museums were all institutional sponsors of the exhibition. Besides the Brooklyn Museum, the list included: the Baltimore Museum of Art, the Albright Art Gallery in Buffalo, the Art Institute of Chicago, the Museum of Fine Arts of Houston, the Minneapolis Institute of Fine Arts, the Carnegie Institute in Pittsburgh, the Portland Art Museum, the Museum of Art in Providence, the City Art Museum of St. Louis, the M.H.De Young Memorial Museum in San Francisco, and the Toledo Museum of Art.

15. *Italy at Work*, op.cit., pp. 25-26. The following designers are included among the contributors to the furniture section: Albin, Caccia Dominione (sic), Capri, Carminati, Carola, Cellerino, Chiappe, Corradi, Del Monte, De Poli, Gardella, Lacca, Lombardi, Maffei, Mollino, Pecorini and Sanguinetti.

16. A detailed examination of the production of these workshops is offered in GRAMIGNA, G. 1950-1980. *Repertorio. Immagini e contributi per una storia dell'arredo italiano*, Mondadori, Milan, 1985. See also BAYLEY, S. *The Conran Directory of Design*, Octopus Conran, London, 1985.

17. *Italy at Work*, op. cit., p. 49.

As an example of industrialized products the mechanized business and office equipments produced by Olivetti were exhibited, both for the formal appeal as well as for the efficiency of the engineering. Similarly, the Innocenti Lambretta motor scooter was chosen because it married the effectiveness of its design with the characteristics of the Italian landscape, while the Robbiati espresso coffee machine “which produces that nectar of all coffees”, appealed more to the palate than to eye.

In his article in *Domus*, significantly entitled “Homage to an Exceptional Exhibition”, Ponti praised the intelligent selection made by the American curators, who instead of choosing according to a general standard of average taste exalted the individuality of selected Italian products. Reflecting on the values of civilization and culture that the United States, given their political superiority, had the obligation to defend, Ponti wrote:

“Whoever wishes the destiny of bearing the world on their shoulders, carries the responsibility for all the values of the world and of history...Those who hold up the world in this way must save it from a pernicious homogenization, and must foment individual autonomies. Whoever loves all human beings, must love all the diverse human personalities. Whoever is a world power, must desire for the world all the diversities possible”¹⁸.

The reasons for selecting objects that mainly belonged to the precise category of applied arts are clearly expressed in the catalogue edited by Meyric Rogers, where he considered the upsurge of Italian vitality. His introductory text begins with the following words: “The Italian is an individualist. Hence this exhibition”. Then his task became to explain what individualism meant when applied to the process of artistic creation. He continued:

“The factor probably closely connected with Italian individualism is the instinctive craving of the Italian craftsman for variety. It is difficult -almost impossible- to obtain the precise duplication of any one hand-wrought object or design. This is often mistaken for a careless disregard of precision. This is not the principle reason. It comes rather from an inherent feeling for the individual existence of things. It also reflects a sense, probably without conscious realization, of the necessary individuality of every human act. Unless externally controlled by the necessities of commercial demand to as near an approximation of repetitive accuracy as possible, the Italian worker will treat a set of plates not as a number of repetitive units but as a group of individuals all having a strong family resemblance. In our times the maintenance and encouragement of such a feeling is of inestimable importance since it is a necessary counterbalance to the lifeless monotony of purely mechanical production”.

Another issue involved in the selection of the items exhibited was this:

“Italians have never lost sight of the unity of the arts of design...the arts of architecture, painting, sculpture, and of design in all its many material and utilitarian manifestations have neither been canalized into mutually exclusive specialties nor been separated in such a way as to make an exclusive professional aristocracy out of the practitioners of the first three and a commonalty out of the remainder. The romantic snobbism which draws a qualitative distinction between the fine and the applied arts has little prevalence in Italy”¹⁹.

Meyric Rogers recognized that Italian products resulted from a less constrained type of applied design than American objects, and were therefore still unaffected by those forms of specialized industry that in the 1930s had generated the new profession of the industrial designer. Italy offered a model that could be labeled “Rousseauian”. It was a world of individual creators, free from the market's superstructure. It also embodied a new attitude which had its roots planted only in the Futurist modernism of the early century. Italian

18. PONTI, G. “Omaggio ad una mostra eccezionale”, in *Domus*, 1950, 252-53, p. 25. Ponti's text was followed by several pages of documentation on the works in the exhibition, and included also other works in order to offer the reader a more exhaustive selection of Italian artistic production during the five year period between 1945 and 1950.

19. ROGERS, Meyric R. “Introduction”, *Italy at Work*, op. cit., pp. 13-17.

designers, unlike their American counterparts, were for the most part architects, who tended to work individually or in small groups, and had a limited role in the commercialization of their products.

Penny Sparke has noted the extent to which social elitism and cultural sophistication led the Italians during the decade immediately following the war toward the concept of “industrial aesthetics” rather than “industrial design”²⁰. Design continued to be viewed as a possibility of forming and developing culture and of “considering the meaning of the term industrial design in its true sense for us and also for our nature: as the result of a harmonious relationship between production and culture”²¹. It would not be until after 1955 that:

“The American notion of “industrial design” (as opposed to the indigenous term “industrial aesthetics”) entered into the Italian design debate in a visible way. Growing adherence to this concept meant that the designers increasingly saw themselves operating within an international arena, rather than simply within a strictly Italian context. While this coincided with Italy's increasingly important role within the international economy, the country also began to emancipate itself from the American economy”²².

A similar attitude was already felt in the July 1948 issue of the magazine *Interiors*, at the time a joint publication with *Industrial Design*, the first journal presenting Italian interior design in the United States²³. The cover drawing by Costantino Nivola appealed to “Italianess” by using a theme, traditional since the 1930s in domestic advertising, of a mother nursing her child²⁴. In this case the female figure in her static monumentality has modern elements, which are made even more evident by the elegant sobriety of the printed fabric, which recalls the production of Fede Cheti, an active Milanese textile industrialist. George Nelson was editor of the magazine. One of the most influential spokesperson of American architecture and design, Nelson had been awarded the Rome prize (in 1931) and had subsequently come to study at the American Academy in Rome from 1932 to 1934, bringing back to his native country a strong modern European awareness.

Nelson's introductory article, significantly entitled “Blessed are the Poor”, begins with the description of a country troubled by an extreme shortage of materials, by the lack of building projects of any consequence, and by general poverty. A creative richness and an extraordinary vitality seemed to derive from this condition of material poverty which demonstrated according to Nelson that, “the connection between money and design quality is at best accidental”.

If poverty brings out the essential, one might legitimately inquire “essential” in which sense? The following is Nelson's commentary on the approach of Italian architects, who are attentive to function, but not obsessed, and by it not solely concerned with creating masterpieces:

“There are two qualities in particular that manifest themselves over and over again that I personally place great value on. One I can only describe as acceptance. The other is “luxury”. Both require explanations. We usually feel that house and interior should be all of a piece, in terms of style, scale, texture, and so on. The Italian architect is not in the least bothered by such considerations. He will accept old furniture (often quite bad furniture). And he will design the rest of the room and its furnishings as if no stylistic problem existed at all. The result is generally a supremely un-selfconscious interior in which all components, old and new, occupy their places with no suggestion of contrivance and compromise. For this the Italian designer is to be envied...The matter of “luxury” is harder to define. We have so long confused the middle-class comforts of rugs, floor lamps,

20. See “Estetica Industriale”, in *Sele Arte*, 1954, 14, pp. 15-38.

21. ROSSELLI, A. “Incontro alla realtà”, in *Stile Industria*, 1955, 3.

22. SPARKE, P. “Italian Industrial Aesthetics...”, cit., p. 614.

23. “Fifty pages of postwar furniture and interiors from Italy”, special issue of *Interiors*, July 1948, compiled and edited by Bernard Rudofsky.

24. Costantino Nivola (1911-1987), born into a humble Sardinian family, was a graphic designer and a sculptor, and one of the protagonists of the cultural exchange between Italy and the United States. About 1935 he was called to Ivrea by Adriano Olivetti to take the position of director of graphic design; at that time he painted the murals for the Triennale and for the Paris World Fair. He moved to America in 1939 to escape persecution for his anti-Fascist activities and for his Jewish connections: his wife was Jewish. In 1940 he became artistic director for several American architecture journals, including *Interiors*. In 1946 he met Le Corbusier, with whom he shared a studio during his years in the United States. In 1950 he invented a new technique for bas-reliefs, the so-called “sand fusion”, which he used for the first time in the large mural for the Olivetti showroom in New York. From the mid 1950s Nivola was increasingly involved with sculpture and for which he won many prizes. At the same time he taught in art schools and universities such as the Carpenter Center of Harvard University.

picture encrusted walls, etc., with luxury, that we have forgotten what luxury really means. As defined in three dimensions by the architects of northern Italy, it is the use of shelter and its contents to create a heightened sense of living. There is always a human purpose in this design. Nothing else matters. This does not invalidate the electric refrigerator and the oil burner, but it puts them in their proper place”²⁵.

The works of some forty architects, the first generation designer-architects (Albini, Mollino, Gardella, BBPR), and the young second generation architects of the so called “made in Italy” (the Castiglioni brothers, Zanuso, Canel-la, Sottsass Jr.), were featured in the central section of the issue with the title “Fifty Pages of Post-War Furniture and Interiors from Italy”, echoing Nelson’s introductory keywords of “acceptance” and “luxury”. Sophisticated black and white photographs in environments rarely animated by a human presence, but accompanied by brief texts and humorous comments illustrated furnishings and interior design.

This issue of *Interiors*, like other publications, seems to evoke a kind of nostalgia for the principle of a unity of design on various scales; for an ideal world where the designer’s work is not yet dominated by market research, by trade industry, by specialized production.

Many observers wrote that Italians have not yet succumbed to the compulsion to split off into specialized categories. With insight and tact the editor of *Interiors* pointed out that:

“It is not unusual to come across a handsome piece of furniture, say, a modest night table, and to discover with surprise that six or seven people are listed as its authors, all learned architects. Pooling of ideas and resources has been common among architects since long before the war. And since specialization is considered undesirable, these architects have excelled equally in large scale planning as in writing cookbooks”.

It has already been noted that while Italy was clearly indebted to the United States for the invention of the concept of industrial design, it appropriated this concept into a very different economic, social and cultural context, significantly transforming it in the process of the transition between tradition and innovation.

THE FORM OF THE USEFUL

Formal exploration was the common pursuit of the 1950s. Max Bill had offered an important theoretical contribution when he freed form from its dependence on function. The conference he delivered in 1948 entitled “Beauty from Function and as Function” became a landmark event in the design debate of postwar Europe because it addressed the reformulation of industrial design rules. Bill recognized the need for creating design that derived from a response to the material itself, but he also admitted that contemporary design, like any stylistic principle, was subject to an aesthetic *raison d’être*.

In this context the IXth and the Xth Triennale exhibitions, of 1950 and 1954 respectively represented for Italian design two moments of methodological and organizational development. At the IXth Triennale the section “La Forma dell’Utile” (The Form of the Useful) coordinated by the architects Belgioioso and Peressutti, with the collaboration of Buzzi Ceriani and Max

25. NELSON, G. “Blessed are the poor...”, in *Interiors*, July 1948, p. 71.



Fig. 5. Olivetti showroom on 5th Avenue in New York, displaying a wall relief by Costantino Nivola.

Huber, was conceived as a means to stimulate the work relationship between the artist, the craftsman and industry. In tune with similar objectives, the Xth Triennale was structured around two themes: the unity of art and industry, and the collaboration between architects, sculptors and painters.

Italy was in the midst of an amazing cultural resurgence. Architects and designers liberated their spirit and their sense of fantasy. They were capable of extending their attitude towards *Gesamtkunstwerk* to industrial products.

In the fall of 1952 an exhibition of Olivetti's products was held at the Museum of Modern Art in New York, the temple of modern industrial design and architecture. "Olivetti: Design in Industry" was the quintessential title²⁶.

Leo Lionni, an Italian-Dutch graphic designer who had worked in the United States since the mid-1930s, designed the installation and the museum bulletin, which served as the catalogue. The text of the catalogue, which showcased images documenting the variety and quality of Olivetti's contribution to design, opened with this emphatic remark. The concept of "integrated design" suggested that their essential characteristic was the sum total of the norms that the company had instilled in the design program.

The following year an Olivetti showroom was inaugurated on 5th Avenue in New York. The architects Belgioioso, Peressutti and Rogers designed the installation, displaying a wall relief by Costantino Nivola (Fig. 5). Suspended light fixtures in red, green and blue Venetian blown glass floated in the large, free space. Typewriters were displayed on green marble pedestals that emerged from the floor with wave-like rhythm. The furnishings were made in Italy and shipped over in sections. Dino Olivetti, proudly praising the design and the manufacture of the machine, explained during the opening of the showroom that:

"The architects were planning to put some sculpture in front of the showroom window... I said our typewriter is sculpture, why not put it there, like a merchant's symbol of what we are selling?... If you ask Adriano Olivetti why the showroom was designed to put pleasure before business, he makes quite clear that the showroom is good business... Olivetti know that its first big job was not to sell machines over the counter but to sell the company name... That's no extravagance. In fact, it's a way of giving the customer better value, because it helps to sell more machines"²⁷.

Very few years had passed since that famous survey tour when American designers and critics had discovered Italian craftsmen and architects who were "blessed by poverty". Within that short span of time a new consciousness had appeared. This consciousness had grown along with the commercial potential, and the humorous quality of the objects, instilling them with a strong individuality to meet the increasing demands of the wealthy postwar market.

This new consciousness can be defined as the discovery of individual freedom associated with mass consumerism. Indeed, in a consumer society, the greater the wealth, the greater the freedom in the selection of new goods. In this context, what Meyric Rogers defined as "the instinctive craving of the Italian craftsman for variety" could be very useful in differentiating and stimulating the new market through a multiplicity of products, substantially similar in their function but diverse aesthetically. A product as image has as much value as a product as object. This remains a lesson that modern industrial design will never forget.

26. ALLEN, D. "Olivetti of Ivrea," in *Interiors*, December 1952, pp. 102-103.

27. Quoted in *Industrial Design*, 1954, 5, p. 57.

LA VIDA CONCRETA DE TODOS

MODERNIDAD E IMPACTO MORAL EN LA ARQUITECTURA NORTEAMERICANA DE POSGUERRA:
DOS CASAS

Juan Coll-Barreu

La década de los 60 y, quizá, el final de la década de los 50 se reconocen como los años de interpretación más crítica de la compleja modernidad descubierta tras la Segunda Guerra Mundial, a su vez la mayor crisis moderna del siglo pasado, la más poderosa proclamación de la capacidad del presente y, al mismo tiempo, la más dañina concentración de episodios de irracionalidad devastadora. En gran medida, esta interpretación fue protagonizada en el campo de la expresión artística por la subversión de los métodos de creación establecidos y por la utilización de la acción, el movimiento y la violencia como materiales artísticos -así fue en el caso de Beuys, Pollock y el radicalismo del *Wiener Aktionsgruppe*-. La crítica de la Escuela de Francfort a las democracias occidentales y, más tarde, el situacionismo de Debord proporcionaron el soporte ideológico a la protesta plástica y política. Estas actitudes no constituían únicamente una respuesta a la atrocidad de la guerra sino, principalmente, una reacción ante el descubrimiento de las crisis y los silencios de la generación anterior, un impacto moral que Adorno denominaría "*Auschwitz*".

Junto al reconocimiento y a la admiración por el progreso técnico y económico, especialmente seductor para muchos arquitectos de las décadas desahrollistas, debe constatarse la persistencia incómoda del recuerdo real de la crisis y el rechazo crítico al silencio público e interesado de sus no menos incómodos vestigios. Es, como ninguna otra, una cuestión clave para el entendimiento de la modernidad, de la convivencia de ésta con su propia negación estética, irrenunciable desde ese momento, y clave, también, para el entendimiento de su incesante vínculo noratlántico.

Lejos de diluirse con el final del siglo, aquella primera tensión permaneció durante décadas y creció hasta nuestros días, quizá alimentada por el entendimiento que produce el paso del tiempo y por las sucesivas crisis que repitieron social y políticamente los errores de la guerra. Su supervivencia y avivamiento pueden deberse, también, a que aquella tensión coincide con el enfrentamiento interno de cada uno; es la tensión personal de la existencia, sacudida por la duda y por el dolor. En el ámbito actual de trabajo y búsquedas de la arquitectura, el cual pertenece todavía a la órbita de la modernidad, que en este momento funciona también con las claves referenciales de una tradición, afloran la vieja seducción por la modernidad y el sentimiento de dolor que, con mayor intensidad, la acompañó desde la guerra. La pertenencia a la modernidad y la distancia con respecto a ella no se salda con la acomodación de los arquitectos en un punto medio. La arquitectura en la que es posible reco-

nocer un valor propositivo en el último cambio de siglo permite su lectura en términos de debate entre la aceptación de la modernidad radical en el estadio más depurado de las características espaciales, técnicas y estéticas del Movimiento Moderno y la huída creativa sustentada en la crítica a la modernidad: al espacio, la sociedad y los parámetros presupuestos por la arquitectura moderna. Los proyectos acumulados durante los últimos años por equipos como los de Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Herzog y de Meuron, Jean Nouvel o incluso Norman Foster, Renzo Piano o Álvaro Siza pueden representar adecuadamente esta visión contrapuesta presente en la arquitectura. La dicotomía puede rastrearse entre las diferentes obras y momentos de un arquitecto, entre los distintos arquitectos e incluso en el interior de cada proyecto, donde probablemente adquiera su mayor intensidad el debate entre los conceptos y el lenguaje “moderno” y “antimoderno”.

En Los Ángeles, dos proyectos ahondan las raíces de la angustia europea de los 60 y de la convulsión propia de la arquitectura posterior. Las casas Eames y Janson del final de la década de los 40 enuncian que la dialéctica ética a propósito de los contenidos y posibilidades de la modernidad después del impacto de la Segunda Guerra Mundial participa de los procesos de generación arquitectónica en América ya desde el final de la contienda. Lejos de ser unánime en sus planteamientos, la arquitectura moderna del sur de California entabla un duro debate consigo misma a propósito de su relación con la Historia.

La única metrópoli americana expuesta a los bombardeos enemigos había sufrido los cuatro años posteriores a Pearl Harbor con más intensidad que probablemente cualquier otra gran ciudad del país. La industria de la guerra y la llegada masiva de trabajadores habían transformado la región obligándola a una adaptación suplementaria a la motivada por la defensa ante el enemigo. Terminada la guerra, parece que el “esfuerzo bélico” hubiera impulsando con igual o mayor fuerza a la población de la posguerra, que fructificó en una comunidad aún más dinámica y efectiva.

En busca de sus contenidos proyectivos, se analizan dos obras finalizadas el mismo año, 1949, en dos lugares cercanos, en la misma ciudad de Los Ángeles. Los dos edificios son la casa y estudio que Charles y Ray Eames construyeron para sí mismos en Pacific Palisades, en un solar al borde de la desembocadura del barranco de Santa Mónica en el Pacífico, y la casa que R. M. Schindler construyó para Ellen Janson en las colinas de Hollywood. 1949 era todavía un año de exilios y Los Ángeles había sido siempre una ciudad de acogida. En los mismos días del coincidente fin de obra de ambas casas y aproximadamente en la mitad del reducido trayecto urbano que las separa, vivía y escribía un europeo de Francfort interesado por la música, la literatura y la arquitectura, que recientemente había observado “la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”¹ y, como ya se ha citado, cuyo pensamiento estético del final de la década de los 60 se fundamentará en la confrontación ineludible entre el desarrollo moderno y su repudio artístico. Otro lugar cercano de la ciudad, un conjunto de edificios anónimos construidos en 1942 en la playa angelina de Long Beach, se utilizará como coincidente escenario -con el significado de *set* de Hollywood- de los preludios en tiempo de guerra que ayudarán a explicar los proyectos discrepantes Eames y Janson.

1. ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, cop., 1947.

1 PRELUDIO EAMES: *DESIGNS FOR POSWAR LIVING* O EL SUEÑO DE LA VIVIENDA DE MAÑANA

“Las demandas sociales y económicas de las viviendas de posguerra deben satisfacerse con la utilización extensiva de nuestro potencial en las líneas de ensamblaje”.

Eero Saarinen, memoria de la propuesta ganadora en el concurso *Designs for Poswar Living*, en *Arts and Architecture*, Los Ángeles, agosto 1943, vol. 54, núm. 8, sin paginar.



Un empleado trabaja en la línea de ensamblaje de la fábrica de *Douglas Aircraft Corporation* en Long Beach, Los Ángeles, en octubre de 1942. Fotografía de Alfred T. Palmer. *Farm Security Administration, Office of War Information Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D.C.*

El 10 de enero de 1941, el Congreso de los Estados Unidos suscribía la llamada *Lend Lease Act*, una resolución estratégica que aprobaba la fabricación de material militar para fortalecer la defensa de las democracias europeas en guerra. Al mismo tiempo, la decisión vendría a revitalizar definitivamente la economía norteamericana, todavía no recuperada de la crisis económica que siguió a la Gran Depresión. El plan construiría los aviones que el presidente Roosevelt había prometido al Reino Unido, como el caza P-51 Mustang que se fabricaba en la planta de *North American Aviation*, en Inglewood, Los Ángeles, y que pronto se convertiría en uno de los objetos fetiche del bando aliado en la Segunda Guerra Mundial. Tras la entrada del país en la guerra, en diciembre de ese mismo año, los planes del presidente se ampliarían hasta los 125.000 aviones anuales de 1943. Los nuevos objetivos de producción obligaron a la construcción inmediata de nuevos edificios destinados a la fabricación de aeronaves. En Los Ángeles, *Douglas Aircraft Company* construyó una nueva planta de casi 130.000 metros cuadrados en Long Beach, cercana a las ya existentes en El Segundo y Santa Mónica, y en la que se producirían, entre otros, los enormes aparatos de transporte C-47 y los bombarderos pesados B-17. En el interior de estas fábricas, acero inoxidable, aluminio, madera laminada, baquelita, vidrio, plásticos de gran resistencia y pinturas sintéticas servían a la más avanzada ingeniería para fabricar máquinas impecablemente diseñadas y ensambladas.

The American Rolling Mill Company, California Panel and Veneer Company, Fiat Metal Manufacturing Company, Gladding McBean and Company, Pacific Coast Gas Association, Pacific Portland Cement Company, The Parafine Companies, Inc., Preskote Paint-Ace Color Company, United States Heater Company, West Coast Screen Company y otras trece empresas y organizaciones representantes de otros tantos nuevos sistemas y tecnologías constituían lo más parecido a un catálogo de aquellos materiales de la industria aeronáutica. Las veintitrés compañías citadas patrocinaron en 1943 el concurso nacional “*Designs for Postwar Living*”. Los materiales de la guerra estaban listos para destinarse a los nacientes objetivos de la paz y la industria tomaba posiciones para afrontar su campaña civil. La nueva sociedad que se vislumbraba tras la guerra ya no sería posible sin la tecnología y, por supuesto, los eficaces hogares occidentales que serían necesarios para satisfacer la demanda masiva y maquinista de la posguerra estaban también llamados a aprovechar la disponibilidad de los nuevos materiales y técnicas de fabricación. También sería nueva la generación de arquitectos que se encargaría de proveer el lenguaje necesario a esa nueva época.

“*Designs for Postwar Living*” muestra que, durante los años de la guerra, el interés por la prefabricación, por la fabricación en serie y por la utilización en la arquitectura de los materiales desarrollados por la industria bélica era

coincidente en patrocinadores, jurado y participantes. Todos utilizaron el concurso teórico para enunciar el sueño arquitectónico de la sociedad que estaba a punto de llegar. La convocatoria partía de la revista *Arts & Architecture* de Los Ángeles, y proponía el diseño de una casa pequeña, modesta y moderna, apropiada para el nuevo modo de vida que se adivinaba al finalizar la guerra. Un jurado compuesto por Neutra, Eames, Ayn, Spaulding y el también prestigioso californiano John Leon Rex otorgó el primer premio a Eero Saarinen y Oliver Lundquist, quienes proponían la producción en grandes series de dos módulos prismáticos llamados PAC A y PAC B, ambos de una sola planta de 8 por 24 pies de superficie. Los módulos de Saarinen y Lundquist poseían una envolvente continua formada por un alma de madera contrachapada tensionada por una novedosa y resistente piel de resina traccionada, que se expresaba fielmente en sus aristas curvas. PAC A contenía la cocina, el oficio de lavado, un dormitorio y un baño. PAC B, dos dormitorios y un baño. Metal estampado, madera y plásticos conformaban los elementos interiores. Los armarios habían evolucionado hacia estuches desplegados que organizaban las pertenencias de cada individuo. Un sofisticado sistema integral de climatización evitaba la utilización de ropa, incluso de sábanas, en el interior de los módulos, cuyo clima constante se identificaba con el de una playa paradisíaca.

La agrupación de PAC A y PAC B y la construcción de salas de estar de planta libre entre dos o más módulos era capaz de producir una suficiente variedad de viviendas. Si bien los módulos se transportaban por carretera, la fascinación técnica del vuelo estaba presente no sólo en la prefabricación de la construcción y en la tecnología de las instalaciones, sino también en los modos de vida de la vivienda. Los dibujos del proyecto proponían un helicóptero de estética militar como pacífico medio de transporte, algo que parecía habitual para sus usuarios.

I. M. Pei y E. H. Duhart obtuvieron el segundo premio con una solución de pequeñas unidades sirvientes prefabricadas y combinables que servían a prismas perfectos contruidos con vidrio y celosías metálicas. Raphael Soriano fue premiado en tercer lugar con otro sistema modular, esta vez dotado de una ingeniosa solución que hacía trabajar estructuralmente láminas de contrachapado planas que apresaban láminas onduladas, en una lógica similar a la utilización del contrachapado como material resistente en la construcción aeronáutica militar.

El mismo espíritu podrían representar los proyectos del periodo bélico de J. R. Davidson, Sumner Spaulding, los Kemper Nomland o Neutra. Poseían en común la voluntad de extraer partido para la arquitectura del gran potencial que suponía la tecnología desarrollada durante la guerra, los nuevos materiales metálicos y sintéticos, los procesos de fabricación estandarizada y la corrección geométrica y técnica del diseño. A esto se añadían los razonables criterios higiénicos de la casa bien iluminada, ventilada y servida con instalaciones.

Todo permitiría construir las viviendas de la victoria, de fachadas transparentes, con suelos y cubiertas planas, sin poros en sus superficies de estratificado ni imperfecciones en su diseño, con la moderna emoción tecnológica del fuselaje metálico y mínimo del bombardero americano, exitoso en la guerra y el cual, transformado en arquitectura, se pretendía también exitoso en la espezanzadora estética de la paz mundial.

2 UNA MISIÓN UNIVERSAL

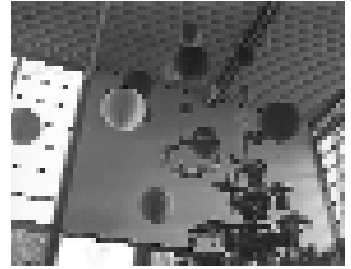
“Proponemos, dentro de las limitaciones de factores incontrolables, comenzar inmediatamente el estudio, planificación, diseño real y construcción de ocho casas, cada una de las cuales colmará las necesidades de un especial problema de vida en el área del sur de California”.

“A ocho arquitectos conocidos nacionalmente, elegidos no sólo por su obvio talento, sino también por su habilidad para evaluar con realismo las viviendas en términos de necesidad, se les ha encargado tomar un fragmento de la tierra verde de Dios y crear ‘buenas’ condiciones de vida para ocho familias americanas”.

ENTENZA, John. *The Case Study House Program, Arts & Architecture*, enero 1945, vol. 56, n. 1, sin paginar.

Terminada la guerra, el panorama imaginado por *Arts & Architecture* en 1943 se haría fielmente realidad y un auge tecnológico y comercial sin precedentes iba a invadir el más inflado de los crecimientos inmobiliarios de Los Ángeles. Los edificios de acero, vidrio y paneles prefabricados imaginados durante la guerra iban a estallar definitivamente a finales de los 40 como la arquitectura de la paz. Ya en enero de 1945, nueve meses antes del final de la guerra, John Entenza, editor de la revista, lanzaba el ambicioso programa *Case Study House* con el propósito de convencer a la sociedad y a los agentes productivos de la vivienda, promotores, constructores, suministradores y administraciones públicas, de que la arquitectura moderna, que Entenza quería identificar con la arquitectura sin poros nacida de la industria y promocionada por su revista, era la adecuada para colmar una nueva, masiva y exigente necesidad de alojamiento. Esta vez se trataba ya de un proyecto real, tangible y constructor. El programa establecía los requerimientos de la que debía ser la vivienda moderna de la época -el programa de necesidades no se dejaba a interpretación del arquitecto-, e implicaba a diseñadores, fabricantes, constructores y clientes en la construcción de viviendas tipo que debían servir como modelo universal de casa pequeña, realista, abierta al exterior, higiénica, prefabricada, tecnológica, racionalista y comprometida. Una vez terminada, cada vivienda se publicaría en la revista y podría ser visitada por el público. Arquitectos, diseñadores, artistas y posibles nuevos clientes podrían conocer directamente los limpios y avanzados espacios domésticos, al tiempo que los fabricantes de los nuevos materiales recuperarían su patrocinio mediante la publicidad directa de sus productos. La estrategia era moderna, audaz y transparente. El propio Entenza, los Eames y otros seis clientes serían los primeros promotores de unas viviendas sin duda mucho más ambiciosas que un simple encargo privado.

En el anuncio del programa se explica el significado de la propuesta y se presenta a los arquitectos que proyectarán y construirán esas ocho primeras viviendas. Era la primera ocasión en la que se hablaba del concepto *Case Study House Program*, y aparece ya definido como un intento de diseño total, no sólo de una casa, sino del completo problema de habitar, con mayor énfasis en el inglés *living* o cómo vivir, de una unidad familiar. Las páginas en las que se presentaba el programa evitaban la palabra ‘arquitectura’, que en definitiva era uno de los viejos artes limitativos, y la definición de la propuesta abundaba en sinónimos ‘estudio, planificación, diseño’, que expresaban la necesidad de pensar de modo simultáneamente artístico y productivo todo lo que después debería existir. Ese control sobre todas las cosas se entendía también en la sentencia que completaba la definición del programa, en donde la ‘misión’ de



Esferas de colores despegan del árbol de Navidad y llenan, como una constelación, la sala de estar de los Eames. *The Library of Congress Prints and Photographs Division*, Washington D. C.

resolver las viviendas era entendida como un cometido no sólo universal, que a eso equivalía la palabra americano, es decir, el universo tecnológico, o desarrollado, donde el diseño absoluto era posible. Finalmente, la misión poseía la importancia de un hecho casi trascendente. En cualquier caso, la presentación del programa podía pasar por la arena de una nueva y prolongada batalla.

Cuatro años después Charles y Ray Eames terminan *Case Study House* número 8, su casa y estudio, desde entonces uno de los iconos arquitectónicos de la ciudad de Los Ángeles. Mediáticamente, la casa Eames es el equivalente de posguerra a Hollyhock. La romanza de Wright se sustituía por el cántico de los Eames a la fabricación en serie y al juego de los nuevos materiales y texturas, dominados por el acero y el vidrio. La casa modelo número 8 lindaba con la número 9, que sería la casa para John Entenza, que eligió como arquitectos a Eero Saarinen, ganador del concurso de 1943, y al propio Charles Eames. CSH número 9 fue construida en el mismo año y su planta cuadrada, armada por una estructura metálica mínima, también era un manifiesto a favor del espacio y de los materiales continuos e isotropos, como lo eran la cubierta plana y la abstracción de todos los elementos constructivos. Los espacios prismáticos de las *Case Study Houses* 8 y 9 eran los adecuados para la renovada existencia tecnológica, y el mejor marco para los objetos producidos por el nuevo diseño industrial.

3 LA MAYOR PARTE DE LO MEJOR

“Proporcionar la mayor parte de lo mejor al mayor número de personas por lo mínimo”.

Definición de diseño contemporáneo ofrecida por Charles Eames en “A Designer’s Home of His Own: Charles Eames Builds a House of Steel and Glass”, en *Life*, 11 de septiembre de 1950, p. 152.

En los años 50, la casa Eames vivió su primera gran época de divulgación mediática. Tan fotogénica y exitosa como los muebles de contrachapado o de plástico de sus propietarios, sendos reportajes para la revista *Architectural Forum* en 1950 y *Vogue* en 1954 resumían el espíritu abierto, desenfadado y jovial que unánimemente transmitía la casa en sus apariciones públicas. El primero la identificaba con los pliegues figurativos, papirofléxicos y coloreados de una cometa china y enfatizaba el sentimiento transcultural y relajado de vivir en su interior. El segundo la mostraba como el fondo más adecuado, moderno y envolvente para la colección de moda femenina de verano en un reportaje en el que pinturas de Hans Hofman, moda, modelos y escenario exponían una belleza tridimensional, continua y armónica. Además de estas publicaciones, los Eames también difundieron con claridad el mundo de ideas que rodeaba el proyecto de su nueva casa; poco después de finalizar la construcción, se publica un artículo en la revista *Life* en el que Charles aprovecha para divulgar su convencida definición del diseño contemporáneo, que consistía para él en conseguir “la mayor parte de lo mejor para todos”. El diseñador debía producir el “mejor” hábitat posible y permitir, a través del propio diseño, su extensión al mayor espectro posible de población. El criterio obligaba a la constructibilidad, la repetibilidad y la aceptabilidad de las soluciones y situaba al arquitecto en el centro del nuevo universo del hábitat contemporáneo, como un intérprete de las posibilidades de la industria, los métodos del arte y la arquitectura, el poder de la economía, los vínculos con los medios de



Charles Eames en el centro geográfico del espacio a doble altura de su estudio, alrededor de 1950. *The Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D. C.*

comunicación y los deseos de la sociedad. El triduo *Life*, *Architectural Forum* y *Vogue* confirmaba por sí mismo la coherencia del planteamiento y reafirmaba el carácter centrípeto y divulgador del proyecto, que se expandía hacia la arquitectura, las tendencias de moda y, en definitiva, el total de la sociedad.

Con el paso del tiempo y con la utilización doméstica del edificio aumentaba el sentido de unidad que todo transmitía en la casa, al que cooperaban el jardín, el mobiliario, los objetos cotidianos e incluso la acción diaria de sus usuarios. La vida de los Eames, en definitiva, se convirtió en el mayor ejercicio de coherencia. El juego que la pintora y el arquitecto diseñaron en 1952, llamado “casa de naipes” por sus autores, formaba un castillo de espacio privado a partir de los ingredientes intercambiables de los naipes, como una yuxtaposición de objetos personales o familiares. El castillo de cartas era la misma obra de arte total que la casa de carpinterías prefabricadas -en cuya estructura en construcción los Eames habían posado con además de marionetas-, era el diseño llevado con normalidad al total de las cosas para construir un lugar unitario, bello y, por supuesto, lúdico. El juego desacralizaba la idea de arte y de proyecto de arquitectura y facilitaba, por tanto, la natural extensión del diseño “a la mayor parte” de lo posible. Además, la cadencia del tiempo sobre los objetos era también parte de lo posible y, como las películas, el juego permitía a los Eames diseñar la acción y acercar la posibilidad transformadora del arquitecto al objetivo del todo. En 1959, diez años después de construir su casa, los arquitectos reciben el encargo oficial de diseñar la Exposición Nacional Americana en Moscú, para la que proyectan el montaje “*Glimpses of the USA*”. Durante la preparación, los Eames juegan con las fotografías sobre el juego de la tecnología, y simulan a un Charles colosal, rodeado de pantallas en las que se proyectarán imágenes de los Estados Unidos, al que se acercan, incrédulos y liliputienses, los visitantes rusos, admiradores de la libertad individual promovida por la democracia americana. En el centro de todo, realizando todo para todos, el arquitecto superhombre lleva su juego hasta el límite y alcanza la universalidad de su misión.



Charles and Ray Eames, sillas DKR-2 (*Dining Bikini Rod*), 1951. Producción moderna. Fotografía de Vitra.

4 OBRA DE ARTE TOTAL: EL DISEÑO CONTEMPORÁNEO

“La distinción entre las bellas artes, las artes aplicadas y las artes funcionales debe ser abolida a favor de su denominador común, el diseño contemporáneo”.

Committee of the Visual Arts, Harvard University, ‘Report of the Committee on the Visual Arts at Harvard University’, 1956.

A diferencia de otras manifestaciones artísticas, el concepto de obra de arte total era casi unánime, conscientemente buscado desde el inicio y expresado como tal por todos los que secundaron el movimiento, la práctica totalidad de la comunidad artística inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial. La unidad de las artes y la equiparación en grado de todas las artes, tanto las antiguas Bellas Artes como las nuevas artes aplicadas y gráficas, suponía la consecución de un nuevo escalón en la modernidad artística. Se trataba del cumplimiento efectivo de la aspiración europea de la Bauhaus, lo cual, por añadidura, servía para refrendar el momento con la más prestigiosa tradición moderna. El convencimiento de esta unidad indiscutible se basaba en el hecho, también indiscutible para la citada comunidad artística, de que forma, estructura visual y color poseían un significado universal. Esto era un principio fundamentado en la psicología, la disciplina que en última instancia demuestra la vigencia de los postulados racionalistas. Junto a ese principio, la idea de unidad de las artes cumplió el objetivo de la vanguardia de unir el arte con otras disciplinas de la antropología moderna, como la filosofía, la sociología o el estudio de las razas humanas.

La ciudad de Los Ángeles experimentó de un modo especialmente intenso y coherente ese concepto de unidad de las artes. La idea del arte global había conseguido a finales de la década de los 40 plantearse con claridad en el espacio privado. Durante la década siguiente se generalizaba en todos los objetos domésticos angelinos, desde el papel pintado hasta la vajilla. En esos años 50 la obra de arte concebida como el diseño de la totalidad es indiscutible en las obras de vanguardia, y se expande también con éxito en todas las realizaciones populares. Los números de *Arts & Architecture* constituyen la mejor muestra de cómo se entendía la implicación de todas las posibilidades productivas en una obra total. Las páginas de la revista trataban con igual extensión e interés editorial proyectos de arquitectura, obras de pintura y de escultura, series de mobiliario, sistemas estructurales o constructivos, el diseño industrial de objetos domésticos o la ‘artesanía diseñada’ de recipientes cerámicos. Ese era el espíritu que llenaba la revista y las obras de una gran parte de los arquitectos californianos desde el final de la guerra hasta bien entrados los años 60.

En paralelo se produce una corriente de pensamiento que extiende la voluntad de diseño no sólo a la arquitectura o a los objetos al alcance de la vista sino también a la planificación urbana, al trazado de grandes vías de comunicación e infraestructuras territoriales e incluso a la organización administrativa, las instituciones y la forma de gobierno de la ciudad y el condado, o comunidad supramunicipal. En 1942 Mel Scott había publicado *Cities Are for People. The Los Angeles Region Plans for Living*, probablemente la obra fundamental en la formulación de la idea del diseño total de Los Ángeles. El libro, por supuesto, se entendía también como una obra de

arte, y estaba cuidadosamente diseñado por Alvin Lustig, dibujante de la revista de Entenza, que utilizaba para Scott una composición minimalista, aparentemente ingenua y medítadamente asequible a todos los ciudadanos, como los dibujos con los que Bob Holdeman hacía sencillas y comprensibles las ideas del autor. *Cities Are for People* avanzaba propuestas de planeamiento global para la ciudad, que incluían planes urbanísticos, aeroportuarios y viarios, energéticos, laborales y administrativos. Scott comenzaba por analizar breve pero acertadamente la evolución y situación de la ciudad, exponía después la necesidad de una planificación integral y proponía ordenar, por ejemplo, la ubicación de los aeropuertos, la ocupación laboral de los ciudadanos y su zona de residencia, el abastecimiento de agua y eléctrico, el tipo y lugares de ocio y las instituciones culturales y de gobierno. El objetivo era claro, la consecución total de la armonía entre vida, vivienda, ciudad y ciudadanos. La idea del diseño total de la ciudad se asentó con fuerza en la sociedad de Los Ángeles. Durante la época de posguerra las instituciones municipales se interesaron de un modo efectivo por el planeamiento y el cuidado de la ciudad, cuestiones que se trataban como un problema de diseño. Mel Scott desarrolló los planteamientos de *Cities Are for People* en un nuevo y más completo estudio, *Metropolitan Los Angeles: One Community*, publicado en 1949 bajo el patrocinio de *The Hines Foundation*, y desde cuyo título ya se insistía en los conceptos de unidad y de participación.

5

CRISIS DE LA OBRA DE ARTE TOTAL

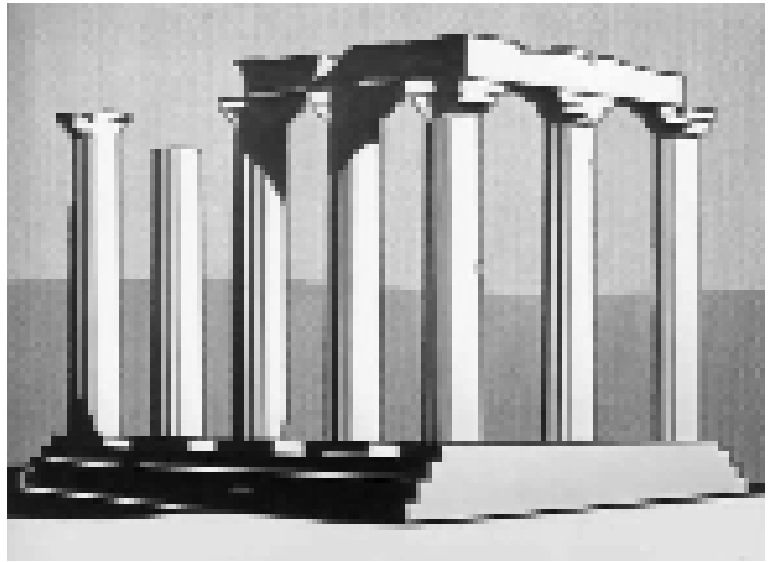
“...borrar las barreras entre las bellas artes y las artes aplicadas: nunca una ventaja para las bellas artes. En general no sabemos usar lo inútil”.

ASHTON, Dore. ‘Quality in Art’, *Arts & Architecture*, octubre 1961, vol. 78, n. 10, p. 28.

A la extensión del concepto de obra de arte total contribuyeron las exposiciones que, bajo el lema ‘*Art in Action*’, tuvieron lugar en los museos de todo el país, principalmente en los de Nueva York y San Francisco, donde se mostraban piezas de mobiliario y objetos de uso común con la doble intención de extender el arte a todo el público, sin ninguna excepción, y conseguir el diseño total del entorno adecuado a la vida contemporánea. Como sucedía con el planeamiento, la esencia de la idea consistía en la conquista por parte del mundo del arte de los principios democráticos con los que se rige la sociedad moderna. Se trataba de extender el arte a toda la sociedad, es decir, a todos los ámbitos en los que se pudiera desarrollar la vida de los ciudadanos, que en primer lugar era la vivienda, por supuesto en todos los estratos sociales. En efecto, el arte se generalizó, se multiplicó en los objetos de uso ordinario y resultaba casi habitual asistir a las salas de exposición para contemplar ‘el arte en acción’, donde los objetos admirados no distaban de los enseres domésticos particulares. Con todo, el hábitat cotidiano se dignificó. Y se universalizó a todos los objetos útiles la entendida como antigua necesidad de belleza, antes restringida a las piezas de arte, desligadas de utilidad y por tanto sólo presentes en los ambientes privilegiados.

La obra de arte total se convirtió en el primer estilo políticamente correcto. Precisamente para permitir la introducción de la belleza en todos los objetos cotidianos, los cánones debieron hacerse asequibles, y en muchas

Roy Lichtenstein. 1964, Templo de Apolo.



ocasiones eran dictados por las leyes del mercado. A costa de esta relajación el arte alcanzó probablemente uno de los momentos de mayor popularización de la historia, que culminaría una década después con la crítica que el movimiento al que se llamará, en una nueva paradoja, *Pop Art*, realizaría al proceso de extensión de la categoría de lo artístico. Si el arte había alcanzado los objetos cotidianos hasta el punto de que éstos llegaban a los museos y eran premiados por las instituciones artísticas, la pintura podía tomar su revancha y ensalzar en grandes retratos a los objetos más popularmente comunes, es decir, a los que no habían sido diseñados por un arquitecto. El triunfo de los artistas Pop consistió, precisamente, en que museos e instituciones aceptaron de inmediato lo que partía de ser una respuesta vana. Por otro lado, el público y el resto de artistas ensalzaron el indudable y luminoso atractivo del nuevo arte, que se permitía a sí mismo liberarse de las difíciles sombras y matices del pasado.

La crítica de algunos artistas del *Pop Art* se habría realizado en términos similares a los que, unos años antes, habían sido enunciados teóricamente por Dore Ashton en un artículo publicado en 1961 bajo el título *Quality in Art*. Ashton expresaba la decepción que producía la pérdida “de la excelencia”, provocada por el principio mercantilista de que “el cliente siempre tiene la razón”. Denunciaba la corriente dominante en museos y escuelas de arte, según la cual el diseño asumía las funciones de las artes plásticas y de las artes aplicadas, que hasta entonces habían permanecido separadas.

Ese principio de unidad y estandarización del arte, del diseño, era para Ashton la causa de la pérdida de la calidad del arte. La crisis no la producían las latas Campbell's elevadas por Andy Warhol a las salas más visitadas de los museos en 1964 sino el hecho de que el camino contrario se hiciera inevitable. La reducción de las Bellas Artes a simplificados y comprensibles esquemas de color era satíricamente puesta de manifiesto por Roy Lichtenstein cuando, ese mismo año y con el mismo éxito popular y museístico, redujo a la amabilidad sencilla de la viñeta de cómic la arquitectura bimilenaria del Templo de Apolo.

6 SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

“El espectáculo hereda toda la debilidad del proyecto filosófico occidental, que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías del ver; tanto es así, que se basa en el incesante despliegue de la racionalidad técnica y precisa surgida de este pensamiento. No realiza la filosofía; filosofa la realidad. Es la vida concreta de todos, degradada en universo especulativo”.

DEBORD, Guy-Ernest. *La Société du Spectacle*, Buchel-Chastel, París, 1967. Cursivas en el original.

Después de la decantación *Pop* y de las investigaciones prácticas de Lucio Fontana, John Cage, Jackson Pollock o los grupos CoBrA o Superstudio, Guy-Ernest Debord resumió las transformaciones de las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial con el concepto de “sociedad del espectáculo”, en la cual “la mercancía se contempla a sí misma en un mundo que ella ha creado”. La explicación de Debord podía coincidir con las pautas comerciales que había seguido el mundo del arte en la segunda mitad del siglo pero, sobre todo, coincidía con el entramado de comportamientos y significados que relacionaban entre sí al propio arte, el diseño y la producción industrial, el cine, la televisión y los medios de comunicación que lo difundían, los artistas, la crítica y el público. Era una acusación difícil de rebatir por el mundo del arte y más difícil todavía por los artistas que habían creído en la posibilidad de un diseño total, coherente y, podría decirse, circular. Debord denunciaba, precisamente, esa circularidad autocomplaciente y, sobre todo, el mercantilismo que la había acompañado o, quizá, que la había alimentado y utilizado. La “sociedad del espectáculo”, descrita como tal, ha ocupado casi medio siglo y ha llegado a vulgarizarse en el sistema comercial contemporáneo.

El sistema de trabajo desarrollado por los Eames desde la década de los 40 en Los Ángeles, y también por otros arquitectos y artistas de la posguerra californiana, fruto principalmente de la seducción por la modernidad y del convencimiento por la capacidad humana para armonizar un progreso ilimitado y “preciso”, demostrado en el salto tecnológico experimentado durante la Segunda Guerra Mundial, anticiparía la complejidad de relaciones de la sociedad durante las décadas siguientes, advertidas por el situacionismo a finales de los años 60. El propio método de trabajo de los Eames era un modelo a escala de la sociedad que después denunciaría Debord. Casi medio millón de imágenes llenaban el estudio de los artistas, quienes observaban, clasificaban, comparaban, relacionaban e intercambiaban fragmentos de la realidad para generar presentaciones múltiples de diapositivas, películas, exposiciones u objetos que se incorporaban de nuevo a la imaginería del mundo.

La casa Eames, que aglutinó una inteligente y bella admiración por el espacio moderno, era también el resultado y el catalizador de características similares. La casa surgía del método de observación sistemática. Era el resultado físico de los elementos producidos por la industria y la economía y, al mismo tiempo, el edificio y sus objetos se elaboraban a partir de las imágenes producidas por los aspectos más variados de la realidad, por la misma industria y, en definitiva, por el conjunto de la sociedad. Entre todos los elementos generados existía un juego plástico y significativo constante, y el mismo juego se producía entre estos y los preexistentes y entre todos y sus



Charles y Ray Eames en su estudio, en 1968. Fotografía de Lucia Eames dba Eames Office.

diseñadores. Esta relación, en efecto, se fundamentaba exclusivamente en la categoría “del ver” y resolvía la producción a través de una relación especulativa con la propia realidad, que era indiscriminadamente aceptada, como los perfiles de acero encontrados en el solar y convertidos en estructura o los módulos de carpintería de catálogo que conformaron la fachada. La casa Eames “no realiza la filosofía”. Los Eames se dejan seducir por la existencia. Sin embargo, la trascendencia significativa y plástica de la casa y el juego incesante de sus autores con la realidad cooperaron a provocar el espectáculo, incidieron sin duda en él, ocuparon todo el siglo y lo hicieron diferente.

7

PRELUDIO JANSON: MODERNIDAD BÉLICA Y ARQUITECTURA FINGIDA

“El movimiento en este país... reacciona contra las formas duras, sin imaginación y estandarizadas que la mente europea necesita para liberarse a sí misma de una tradición demasiado pesada y para expresar un presente infeliz”.

Schindler a Janet Henrich, *The Museum of Modern Art*, 6 abril 1940, en COLL-BARREU, Juan. *Construcción de los paisajes inventados Los Ángeles doméstico 1900-1960*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004, p. 241.

La dimensión colosal de las nuevas cajas metálicas construidas por Douglas en Long Beach para el ensamblaje de los aviones, con vastas cubiertas planas, alineadas según una ordenada trama de viales, algunos para automóviles, otros para aeronaves, era suficiente para haber puesto en crisis las hileras de diminutas cajas de vidrio y chapa de las agrupaciones californianas de viviendas de los años 50. La proximidad de las factorías aeronáuticas a la peligrosa línea de costa hacía aumentar la emoción moderna de los edificios de Long Beach. Para disminuir su visión nocturna desde el aire, todos los edificios se construyeron sin ventanas y con las fachadas de color oscuro. Absolutamente ciegas, las gigantescas manzanas negras de las naves de producción desaparecían durante la noche. El interior era su opuesto. Espacios diáfanos, absolutamente cuadrangulares, soportados por estructuras metálicas tridimensionales de grandes luces, se habían lacado totalmente en blanco para optimizar el consumo eléctrico y generaban una atmósfera limpia, infinita y artificial. Los sistemas eléctricos y mecánicos también se habían llevado al máximo. Los turnos de operarios se sucedían sin interrupción y los edificios estaban dotados de iluminación artificial y aire acondicionado que mantenían constantes las condiciones ambientales interiores con independencia del clima exterior y de la hora del día o la noche. La perfecta trama de luminarias y los conductos de aire en funcionamiento sobre las líneas de ensamblaje de aviones debieron proporcionar al interior un aspecto de nave nodriza nunca imaginado por las películas de ciencia ficción de la década anterior. En cualquier caso, la tecnología de la construcción había alcanzado el máximo de su poder; por primera vez se desentendía del exterior y burlaba incluso el paso de los días.

Al conflicto de la escala sumaba el desinterés por todo lo diferente al espacio útil. Las naves de Douglas suponían el nacimiento del auténtico espacio de la tecnología moderna, funcional y cuantitativo, climatizado, homogéneamente iluminado, globalmente relacionado, implanificable, delimitado por cajas ligeras construidas sobre una plataforma horizontal y dura en la que conviven, ordenadas, miles de plazas de estacionamiento de automóviles.



Vista aérea de la fábrica de Douglas Aircraft en Long Beach, Los Ángeles, sobre cuyas cubiertas planas se ha simulado una ciudad moderna, alrededor de 1943.

Su emocionante aspecto y la atractiva idea de un mundo artificial no debió formar parte del listado de objetivos de sus diseñadores, a pesar de que llevaron todavía más lejos la capacidad de creación formal de la técnica. Para asegurar la imperceptibilidad exterior de los volúmenes, sobre las cubiertas planas de las manzanas de producción de Long Beach se simularon calles, aceras y jardines propios de cualquier nuevo vecindario de la ciudad y se construyeron anónimas viviendas en forma de caja moderna también propias de cualquier nuevo vecindario, esta vez de escala ‘arquitectónica’. Los prismas de la denominada arquitectura moderna se redujeron a un estándar válido para la tematización de los colosos realmente modernos.

La pureza desornamentada, resultado del esfuerzo internacional de generaciones de arquitectos, se convertía en motivo ornamental de la no-arquitectura plenipotenciaria que producía máquinas de destrucción inmediatamente distribuidas por todo el globo, admiradas por las mismas generaciones de arquitectos y objeto de su inspiración moderna. Sobre la realidad bélica de un paisaje gigante e inaudito, necesario para fabricar herramientas de guerra, se tendió la ficción de un paisaje habitual. La guerra había diluido el límite entre la realidad y la invención y había convulsionado el significado de la palabra arquitectura. Tampoco eran aplicables ya los conceptos de lugar, función, adecuación constructiva o escala.

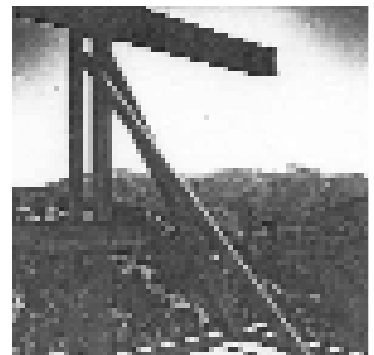
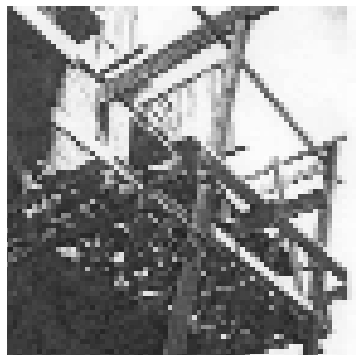
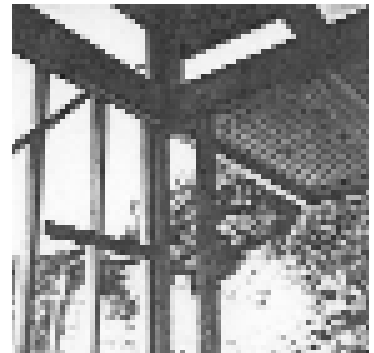
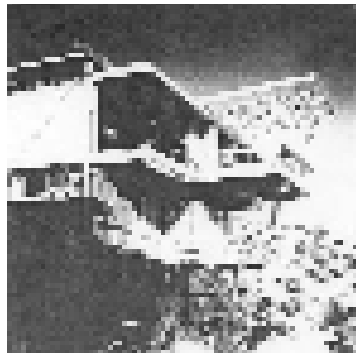
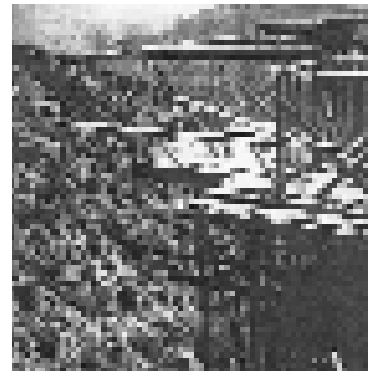
8 LA ENCRUCIJADA DE MADERA

“Hay una multitud de fabricantes de clichés e importadores superficiales, bien publicitados y subvencionados, cuyos caros productos son fácilmente ‘los mejores’ para fotógrafos y reporteros, por la carencia de lucha creadora que existe en ellos”.

Schindler a Elizabeth Mock, 10 agosto 1943, en COLL-BARREU, J., op. cit., p. 242.

No era infrecuente la referencia de Schindler a “los mejores” para denominar a las obras de arquitectura más adaptables al, según él, “punto de vista general”. La frase del arquitecto resume certeramente su análisis del estado de la vanguardia arquitectónica dominante en Los Ángeles. Reduce la califica-

Fotografías de la casa Janson en construcción. Autor desconocido. *Architecture and Design Collection, University Art Museum, University of California at Santa Bárbara.*



ción de los “mejores” a los arquitectos cuyas ideas eran fácilmente trasladables al público a través de la prensa y de la imagen reproducida, e identifica esa arquitectura con la preferida por los medios de comunicación, que en ese momento despegaban en California como heraldos de las tendencias artísticas y sociales impulsados por el bienestar económico, el desarrollo de las técnicas de impresión y la aparición del color. Schindler aprovecha para denunciar también la simbiosis acomodaticia entre la arquitectura fácilmente aceptada y los poderes públicos y, finalmente, explica la razón artística y ética de su denuncia múltiple: “la carencia de lucha creadora”.

En realidad, el arquitecto defiende la necesidad de renovación del arte, su obligación permanente por buscar una respuesta realmente mejor a los aconte-

cimientos de la sociedad y, por encima de todo, la obligación ética de perseguir una respuesta sincera y verdaderamente artística, es decir, desligada de los procesos del mercado. Con los parámetros actuales es comprensible esta obligación, puesto que el arte posterior a los años 60 ha explicado abiertamente su compromiso social con las situaciones de injusticia que genera la sociedad y también su rechazo aparente a los intercambios económicos propios de los fenómenos artísticos contemporáneos. En los años 40, sin embargo, Schindler habla de “lucha” para explicar la arquitectura que, desde un figurado interior creativo, debía combatir la “superficialidad” de los estilos “importados”, es decir, experimentados en Europa y aceptados en América, y distribuidos como “clichés”, los nuevos originales que permitían a las artes gráficas reproducir fácilmente cualquier imagen.

De algún modo, Schindler había iniciado la arquitectura que ahora denunciaba como importada, que en gran parte fue desoída en América en aquel momento, que después el Nuevo Continente la reconocería como propia de la investigación europea, la cual, a su vez, había necesitado de la cooperación americana para su producción. Esa arquitectura atlántico-pendular era la que Schindler había construido al principio de los años 20, el espacio continuo y dinámico, de hormigón armado prefabricado y modular, con cerramientos deslizantes de vidrio que abrían totalmente los interiores industriales al exterior ajardinado. Después de la guerra, la “lucha” del arquitecto se transformó. La casa Janson se construiría en 1949, aunque el trabajo de Schindler en el proyecto comenzó en 1948. El arquitecto construye una vivienda sólo para una persona, Ellen Janson, en las colinas de Hollywood. El pequeño programa se organiza en el aire. Una estructura de madera se proyecta desde la pendiente para soportar dos diminutas plantas, que se suspenden en el vacío como un insecto. La estructura es un enjambre de diferentes secciones de madera, colocadas con distintas inclinaciones con respecto a los tres ejes. El piso principal es el superior, y su planta, casi doblemente simétrica, consiste en un rectángulo con esquinas redondeadas y con salientes ortogonales en los tramos centrales de sus cuatro lados. El núcleo del rectángulo lo ocupa la cocina, que es rodeada por el resto de espacios. En el lado del rectángulo hacia el vacío de la pendiente se proyecta, aún más al exterior, una terraza en voladizo desde barras inclinadas de madera. Sobre la terraza, todavía vuela más una celosía, también de vigas inclinadas. En la planta inferior existía un pequeño estudio. A ambas plantas se accedía de modo independiente, a través de puentes que, desde la pendiente, unían la casa con la tierra.

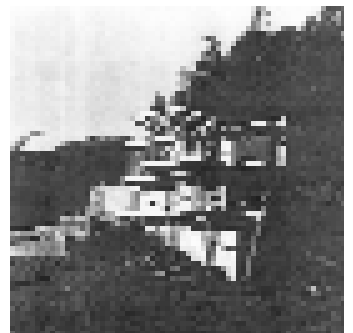
9 DESPRECIO DE LA FORMA

“Sólo lo feo es atractivo”.

Champfleury, en LIPPARD, Lucy R. “Eccentric Abstraction”, *Art International*, Lugano, Noviembre 1966, p. 34.

No se puede utilizar ningún referente formal que ayude a definir la casa Janson, sólo el de objeto extraño, o el de insecto. La casa olvidaba realmente cualquier forma reconocida por la arquitectura, en especial cualquier forma bella. Los extraños volúmenes de la casa no acatan las formas asumidas como correctas por el arquitecto acostumbrado a la composición moderna ni, por supuesto, las formas de la tradición.

La casa Janson, terminada. Fotografía de 1949 de autor desconocido. *Architecture and Design Collection, University Art Museum, University of California at Santa Bárbara.*



Las formas de la casa Janson proceden en parte de la investigación sobre cómo vivir en California, cómo habitar el espacio exterior de la casa, cómo mirar a la calle y al paisaje lejano o cómo estacionar el coche. La situación con respecto a la ladera del edificio era también en Janson una investigación particular sobre cómo asentarse en las colinas, uno de los ecosistemas habituales de Los Ángeles; el terreno permanecía prácticamente intacto bajo las delgadas patas de madera del edificio, que renunciaban teóricamente a transformar el lugar a cambio de ser atravesadas por el aire y el paisaje. Sin embargo, la casa no era el volcado lógico del análisis, o no sólo lo era.

La realización unitaria de los volúmenes novedosos, discontinuos e incompatibles entre sí, rotos y, en definitiva, extraños para el observador moderno de finales de los años 40, no podían ser el resultado coherente de la aplicación de un procedimiento lógico. Entre sus causas debían encontrarse también una ruptura con la estética dominante, el desprecio de las formas aceptadas y la búsqueda de la belleza fuera de la convención. La obra de arquitectura unía, a la respuesta a las necesidades concretas, la expresión de una poderosa voluntad de cambio. Incluso la irrupción violenta en el paisaje podía entenderse como una muestra más del desprecio de Schindler por la forma convenida moderna, casi siempre consensuada con el lugar.

La consideración de la incoherencia como un valor positivo y el rechazo a cualquier estilo identificable, a cualquier discurso visualmente unívoco y a cualquier lenguaje codificado o unitario motivaron, veinte años después, que un grupo de artistas europeos iniciara un movimiento denominado en diciembre de 1967 *Arte Povera* por Germano Celant, en referencia al término teatral de Grotowsky. La incoherencia suponía la experiencia de lo considerado feo y permitía repudiar la sociedad de consumo y la idea del artista como productor de objetos previamente aceptados. Las piezas extrañas del *Arte Povera* incluían acciones, lejanas referencias a la memoria artística, elementos de la naturaleza, de la artesanía y de la industria relacionados de un modo no armónico. El arte feo lo era por su ruptura con la tradición artística, con los modales occidentales y con la línea limpia y bella de la modernidad.

La pregunta “*Che fare?*” escrita con caracteres desaliñados contradecía la claudicación del pensamiento con la que Lenin justificaba la censura intelectual, acompañaba la crudeza hiriente de los igloos de vidrio roto, contrapesos y patas delgadas y desordenadas de Mario Merz y reclamaba la atención del observador occidental.

La pregunta de 1968 tardaría casi tres décadas en ser planteada con todas sus consecuencias por la arquitectura contemporánea. Sin embargo, qué hacer una vez desmentida la infalibilidad de la legitimidad moderna había sido ya la pregunta de Schindler. De su enfrentamiento personal con el qué hacer surgió el desprecio de la forma en la casa Janson y en otros proyectos del periodo.

En esas casas feas de los años 40, como después en las acciones feas de Luciano Fabro de 1966 y 1970, el no importa cómo y el valor de aceptar el resultado formal que surge de la “lucha creadora”, dignificarlo y elevarlo sin complejos convencionales a la categoría de lo artístico a través de la sensibilidad particular del artista y de su interpretativo respaldo cultural, se habían hecho necesarios para articular una respuesta éticamente válida, no superficial, no comercial.



Material sobrante de la producción aeronáutica fotografiado en octubre de 1942 por de Alfred T. Palmer. *Farm Security Administration, Office of War Information Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D.C.*

10 DESECHOS AMONTONADOS, LA REVOLUCIÓN DEL MATERIAL

“Las obras que habitualmente se presentan como de segunda mano y no producen placer a los sentidos merecen ciertamente ser llamadas pobres... arte pobre para la gente pobre”.

ROSENBERG, Harold. *The De-definition of Art: Action Art to Pop and Earthworks*. Horizon, Nueva York, 1972, p. 35.

El amontonamiento de la casa Janson no era sólo de tablas. Al desafío de construir en el aire con un frágil entramado de perfiles de madera girados entre sí se entrecruzaban los cerramientos blandos de esquinas curvas. Se construían con placas de plástico ondulado, con la onda colocada en vertical, como podría erróneamente identificarse con los cerramientos agrarios autoportantes, lo más distanciado del canon de belleza del movimiento moderno. El plástico era translúcido y permitía que el interior de la casa guardara intimidad en los lados orientados a la calle de acceso y a los vecinos. Al mismo tiempo, la casa se llenaba de una luz cálida y densa.

El insecto armado con tablas de andamiaje y cerrado con plásticos extraños era lo más distante no sólo de la forma que se suponía adecuada para un arquitecto, sino también de la ciencia de la construcción y del uso lógico de los materiales, algo en lo que precisamente un arquitecto moderno, conocedor de los nuevos logros técnicos, de sobra demostrados por los Estados Unidos, no podía fallar. Esta transformación en el uso del material significaba una quiebra en el entendimiento de la técnica según los criterios de la lógica y de la adecuación, imprescindibles desde la universalización de los postulados racionalistas a partir del XVIII y uno de los argumentos más sólidos con los que se autodefendía la nueva arquitectura californiana cuyo apogeo comenzaría en los años 50.

La actitud de Schindler no significaba una negación de las posibilidades de la modernidad. Al contrario, Schindler no sólo utilizaba los últimos materiales a su alcance, como el plástico ondulado autoportante, sino que incluso llevaba al límite la investigación con los nuevos productos y forzaba a las empresas de polímeros -y también a las de bloques de hormigón, a las de mallas de acero inoxidable, a los departamentos municipales de certificación de materiales, a las empresas de seguros de edificación y a los comités de análisis de riesgo de préstamos hipotecarios- para revisar los productos, modificar la línea de producción e invertir los

protocolos de aplicación. Al revés que la mayoría de sus contemporáneos californianos, Schindler no se conformaba con el catálogo de la industria, sino que luchaba junto a ella para despegarla del estándar moderno surgido tras la guerra.

La investigación con materiales “débiles” se había sucedido a lo largo de toda la carrera de Schindler, y había mostrado ya hitos importantes en la casa y estudio Southall, de 1938, un edificio de planta angulosa, con todos los paños opacos de contrachapado de madera, y en la también casa y estudio Kallis, de 1946, constituida por dos bloques girados con respecto a una terraza empedrada central, con todos los techos, paredes y ventanas inclinadas, como en una danza, cuyos cerramientos se cubrían con tablillas irregulares para camuflar el edificio entre la maleza. Al final de la década, la investigación llegó al límite y Schindler era considerado el arquitecto de las viviendas desordenadas y experimentales, construidas con muros aparentemente inestables que soportaban tablas giradas, mallas metálicas brillantes y plásticos semitransparentes blancos y azules. En 1942, aún en plena contienda y cuando todavía no se atisbaba la victoria, el fotógrafo Alfred Palmer, habitual en las fábricas de construcción de aviones, realizó un reportaje sobre los desechos industriales de la producción aeronáutica. Las fotografías estaban realizadas en blanco y negro -a pesar de ser Palmer uno de los primeros angelinos en experimentar con el color y extraer de él la mayor fuerza expresiva- y obtenían una belleza plástica casi increíble a partir de tiras arrugadas de aluminio, restos de metal empaquetados en prismas irregulares levemente desordenados y pequeño material que formaba atractivas montañas caóticas. El desorden aleatorio y el brillo metálico, limpio y ondulado descubrían, en un mundo hasta entonces oculto y resultado residual de la producción ultramoderna, un espíritu de libertad mucho mayor que el proporcionado por el orden contemporáneo. El descubrimiento angelino de los años 40 seguirá atrayendo el interés durante todo el siglo y se adentrará en el siguiente. En 2004, el “Cambio Masivo” de Bruce Mau y del *Institute without Boundaries* añadirá nuevos criterios analíticos a los desechos de metal empaquetado, similares a los ensalzados por Palmer en 1942, que se elevarán a un nuevo entendimiento del concepto de diseño, al mismo tiempo resultado y motor de una sociedad en incontenible reelaboración.

11 UN MENSAJE EN UNA BOTELLA

“Para mí, el único valor de una obra de arte para ser representada en una exposición es el ‘histórico’. Además de resolver su problema inmediato, debe anticipar una nueva forma de significado”.

Schindler a Elizabeth Mock, 10 agosto 1943, en COLL-BARREU, J., op. cit. p. 243.

Theodor W. Adorno publicó en los Estados Unidos en 1947 *Dialéctica de la Ilustración* junto a Max Horkheimer. Adorno es autor del capítulo “Odiseo, o mito e Ilustración”. En plena Guerra Mundial, y contra lo que hubiera podido pronosticarse de sus autores, el libro dejaba al descubierto las insuficiencias de la razón ilustrada, un pensamiento que aseguraba el progreso y que, para conseguirlo, había debido recurrir a la barbarie. Adorno y Horkheimer son conscientes de la inoportunidad de su llamamiento y se contentan con enviar “un mensaje en una botella” a las generaciones futuras, para evitar “que otros se hundan”. Efectivamente, el libro pasó inadvertido hasta que, a mediados de los setenta, fue rescatado por los estudiantes europeos.



El techo de las naves de Douglas Aircraft en Long Beach se refleja en las alineaciones de morros transparentes de plexiglass, preparados para ser ensamblados en los bombarderos pesados A-20, utilizados en la Segunda Guerra Mundial por la Fuerza Aérea Americana y por la *Royal Air Force* del Reino Unido. Fotografía de Alfred T. Palmer. *Farm Security Administration, Office of War Information Photograph Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division*. Washington, D. C.

La pasión moderna había cegado durante la guerra el entendimiento moderno hasta apagar, también, el sentido común. Adorno, exiliado en América, se da cuenta de la imposibilidad de que su mensaje sea escuchado por sus contemporáneos ciegos al otro lado del Atlántico, decide trasladarlo en el tiempo y enviarlo en una botella que tardará 25 años en cruzar el océano. Para Schindler “el único valor de una obra de arte (...) es el “histórico”, el de su situación entre los acontecimientos y su incidencia sobre los acontecimientos futuros. En un afán por transformar la arquitectura y los modos de vida, el arquitecto valoraba la capacidad renovadora del arte y la primacía de una actitud inconformista sobre cualquier expansión madura de un estilo o una forma de hacer; entiende que el esfuerzo transformador es la única actitud ética en una situación, como él consideraba, de fracaso del presente. Adorno y Schindler coinciden en esa apreciación sobre el presente y en la necesidad de “anticipar una nueva forma de significado”. Sus palabras parecen componer un mensaje similar y parecen haber hallado la misma fortuna.

El trabajo de Schindler fue recibido en la misma década que el de Adorno, aunque unos años más tarde. El aparente no-importa-cómo formal de la casa Janson no tendrá ninguna respuesta fuera de la obra de su autor hasta verse referenciado en 1978 por algunos proyectos para distintos lugares de Los Ángeles, ninguno construido. Serán las casas Wagner en Malibú, Gunther en Encinal y Familiar en Santa Mónica, todas proyectadas por Frank O. Gehry. En las dos décadas siguientes, él mismo y otros arquitectos de la ciudad llevarían esta experimentación al máximo de sus posibilidades de expresión plástica y fuerza arquitectónica. También en la utilización transformadora del material por las arquitecturas californianas del final del siglo XX puede observarse de un modo evidente una relación formal con los edificios experimentalistas de los años 40. Pero esa analogía, sin embargo, no es sólo formal o casual.

Los años inmediatamente posteriores al final de la guerra deben de participar en la explicación del caos material del final de siglo. La experimentación con materiales similares a los desechos industriales y la búsqueda significativa, espacial y renovadora de la arquitectura de los años 80 y 90 estaban ya presentes en los objetos despeinados y de superficies onduladas de Schindler con toda esa búsqueda de significado, espacio y renovación. Como se ha visto, formaban parte también del interés conceptual de algunos artistas plásticos en Los Ángeles desde los años de la guerra.



Casa Tischler en Westwood, Los Ángeles. R. M. Schindler, 1949-50. Fotografía del autor.

12 CONSEGUIR LA RECONCILIACIÓN

“En la cultura que ha resucitado tras la catástrofe de la guerra, el arte, por su limpia existencia y antes de cualquier contenido y de cualquier triunfo, encierra en sí un elemento ideológico [...] Para conseguir la reconciliación las obras de arte auténticas tienen que borrar cualquier recuerdo de reconciliación. Tampoco existiría esa unidad, en la que no faltan valores disociativos, si no existiera la vieja reconciliación. Las obras de arte, a priori, son socialmente culpables, mientras que cada una de ellas, que merezca tal nombre, trata de borrar su culpa”.

ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*, Taurus Humanidades, Madrid, 1992 (1970), pp. 306 y 307.

Las casas de la vanguardia angelina de acero y cristal entablaron una relación de reconciliación con la conmoción de la catástrofe, todavía incisivamente reciente, y utilizaron como medio para esa reconciliación las posibilidades que ofrecía el desarrollo científico motivado por la misma guerra. El arquitecto aprovechaba los recursos nacidos en la contienda para mejorar el estándar de su producción. La arquitectura que nacía de este planteamiento pronunciaba una lección de unidad del arte con el mundo. Además de pragmático, el resultado era correcto y consensuador, puesto que sanaba la crisis ética producida por el horror de las actuaciones bélicas.

Durante los años de la guerra, el arquitecto había sido prácticamente relegado de sus funciones, sustituidas por la satisfacción meramente técnica de las necesidades inmediatas en la construcción de alojamientos de emergencia y de pabellones para la industria. Ahora, el arquitecto daba el primer paso y se reconciliaba con la sociedad.

No era esa la actitud que se observaba en las casas de materiales amontonados, en donde el sentimiento de reconciliación parece estar intercambiado por el de duelo o, más drásticamente, por el de culpa. La casa Janson se niega a reconciliar con un pasado doloroso, todavía despierto en la memoria, como si temiera más que nunca la modernidad racionalista proveniente de Europa e identificable, según el arquitecto, con los odios de la guerra.

Escenifica la discrepancia entre la arquitectura y la realidad. Esta negación produce un rechazo explícito de la inercia social, una lucha contra el presente que forzosamente desemboca en un salto hacia delante. La existencia de la catarsis Schindler, en simultaneidad con la reconciliación de la mayoría de sus contemporáneos de California, cuestiona la tecnología que había posibilitado la magnitud de la catástrofe y, con ella, la definición de vivienda posible. Plantea, en definitiva, condiciones éticas al trabajo del arquitecto moderno, a su relación con la técnica y con la Historia.

Eames y Janson construyen ideología en los términos expuestos por Adorno, y la ciudad de Los Ángeles actúa con la personalidad de una obra de arte. En sus dos extremos, recupera “la vieja reconciliación” con unos edificios y borra con otros “cualquier recuerdo de reconciliación”. La arquitectura es irrefrenablemente dinámica, seductora y acusadora, hasta el grado de modelar la ciudad y conseguir que Los Ángeles trate, con la generosidad de una obra de arte, “de borrar su culpa”.

EL GENIO Y LA SOCIEDAD: EL *BROADACRES* DE FRANK LLOYD WRIGHT EN LA SOMBRA DEL MOVIMIENTO DE DESCENTRALIZACIÓN AMERICANO

Vittorio Magnago Lampugnani

Con motivo de la exposición “Industrial Arts”, Frank Lloyd Wright expuso en abril de 1935 el modelo de *Broadacres* en el Rockefeller Center de Nueva York. La coincidencia no está exenta de ironía: el prototipo idealizado de ciudad agraria aligerada, como polo contrapuesto y alternativa a la metrópolis altamente comprimida del liberalismo norteamericano, fue presentado en el corazón de Manhattan, microcosmos de los rascacielos por excelencia.

***BROADACRES*: EL MODELO DE UNA "ANTI-CIUDAD"**

El modelo colorido, vistoso y cuidado en detalles, que no decepcionó al público, fue presentado por Wright con el apoyo de sus alumnos, que se reunieron en torno a él en 1932 en una época en que apenas existían encargos. Representó cuatro millas cuadradas (más de 1000 hectáreas) de un asentamiento prototípico, con el que el arquitecto americano no sólo quería superar la contraposición entre el campo y la ciudad, liquidando así la idea de la gran ciudad como enemiga del hombre de una vez por todas, sino que además quería introducir un nuevo orden social. El lugar fue planeado como un sitio en el que habitar para 1.500 familias de al menos cinco o más miembros. Por consiguiente, esa parcela cuadrada y perfectamente delimitada sería habitada por alrededor de 7.000 personas. Concebida para una zona climática templada de Norteamérica, la “ciudad-campo” tenía capacidad de adaptación ante leves cambios climatológicos, tanto en regiones frías como cálidas.

Una autovía conformaba la columna vertebral del conjunto, en tanto que se presentaba a *Broadacres* como una derivación de la Ciudad Lineal de Arturo Soria y Mata (1886), y sobretodo, de las carreteras rurales de 75 millas que estaban próximas tanto espacial como temporalmente, las cuales habían sido propuestas por el fabricante de automóviles Henry Ford en 1922 para *Muscle Shoals* en el río Tenesis, Alabama. Desproporcionadamente a la ciudad lineal, *Broadacres* no sólo se expandía en dos direcciones, sino que lo hacía de forma octogonal en las cuatro direcciones del cielo correspondiendo a una moderna *centuriatio* de autopistas. Desde otra perspectiva no muy lejana, sería capaz de conquistar la tercera dimensión, dibujando como consecuencia las libres líneas de movimiento de un nuevo medio de transporte: el helicóptero, (o como Wright lo llamaba “aerotor”, a imagen y semejanza de los dibujos de ciencia ficción). A pesar de que esta maravilla de la técnica en el futuro apenas representaría para el automóvil y el ferrocarril amenaza alguna (Wright previó un monorraíl), la estructura principal permaneció como una suerte de tablero de ajedrez.

Sobre el modelo de 1935, siguen hacia el norte de la autopista cuatro líneas paisajísticas divididas de manera cuadrada. En el sur, delimitando directamente las líneas por la carretera, se han levantado de forma prolífica pequeñas industrias, entre ellas la fábrica del “aerotor”; al lado, granjas, huertos y viñedos. Un *automóvil-inn* con su correspondiente gran garaje adquiere un espacio de especial importancia. Las líneas que cierran el conjunto por el norte conforman la principal zona residencial con viviendas estándar. Éstas, curiosamente (pero lógicamente por otra parte) han sido sistematizadas, no por el tamaño de las mismas, sino por el tamaño del aparcamiento: hay *one-car-houses*, *two-car-houses*, *three-car-houses*, *four-car-houses* y *five-car-houses*. El automóvil se ha convertido en la medida del tamaño de la familia, su bienestar, su estatus social, e incluso su libertad individual. Las casas se agrupan en torno a escuelas que se sitúan en el margen norte de la línea de la ciudad. Otro punto caliente lo conforma la plaza del mercado, delimitada al este por un pequeño grupo de viviendas de lujo.

También la primera línea se probó en un principio como zona residencial con un gran parque a su vez rodeado de granjas, con hoteles, instalaciones para investigaciones científicas, en especial agrícolas, una arboleda, un jardín zoológico y un acuario.

Finalmente, en la zona alineada más al norte del cuadrado del plano, se hayan predominantemente las instalaciones públicas del asentamiento: el ayuntamiento, el edificio de correos (se trata de un correo por “aerotor”), las instalaciones deportivas, entre ellas un estadio circular, un campo de polo y un campo de béisbol, un hotel y una estación sanitaria. Al lado está el lugar para el arquitecto del condado, no casualmente la autoridad más importante del asentamiento, un club de campo y una sorprendente plataforma panorámica a la que se puede acceder con automóvil. Aquí se añade otro grupo de *luxurious dwellings* (casas lujosas) desde los que Taliesin resalta la propia casa de Wright. Un lago concebido geoméricamente y un pequeño río aligeran la estricta estructura principal de manera cuidada.

Broadacres no fue ningún episodio en la obra de Wright. Al contrario, ello representa algo parecido a la suma de sus obras en un sentido tanto literal como figurado, ya que los principios políticos, sociales y económicos que sirven de base a la utópica “Ciudad paisaje” representan la síntesis de las nada parecidas lecturas de los arquitectos americanos. Y las obras construidas, distribuidas en el paisaje geoméricamente racionalizado, conforman algo así como un catálogo de los casi incontables proyectos de Wright que solamente habían sido plasmados en papel. *Broadacres* es una ciudad autobiográfica, una ciudad que nos habla directamente sobre las primeras décadas de la vida “aventuresca” de un genio de la arquitectura y que corresponde perfectamente y en cualquier caso a uno de los más originales del siglo XX.

DEBUT DE UN GENIO: FRANK LLOYD WRIGHT, 1867-1909

Frank Lloyd Wright se puso en contra de ciertos falsos rumores que él mismo realizó para cambiar su edad a la baja. Nacido en 1867 en Richland Center, Winsconsin, estudió entre 1885 y 1887 ingeniería en la universidad de Winsconsin, en Madison, y trabajó al mismo tiempo con el arquitecto Allan D.

Conover. Paralelamente a esta efímera experiencia formativa, percibió en la granja de su abuelo en Spring Green, Wisconsin, sensaciones que contribuyeron a su amor por el campo.

En 1887 se mudó a Chicago, donde durante un corto período de tiempo practicó y asimiló a cargo de Joseph Lyman Silsbee los principios del Shingle Style en el taller de éste último. Un año más tarde se incorpora a la oficina de Louis H. Sullivan y Dankmar Adler donde influyó considerablemente en algunos planos de viviendas (un ejemplo de ello es la casa Charnley en Chicago, 1891-92). Además, adquirió más fundamentos de su “querido maestro”, como él solía llamar a Sullivan: la inocente filosofía americana de los “padres fundadores”, el exagerado individualismo del escritor Henry David Thoreau y la pasión por la naturaleza de Thomas Jefferson.

La consecuencia del amor hacia la naturaleza de Wright fue la marcha de la gran ciudad al Oak Park, una zona verde en los alrededores de Chicago. En 1888, donde dirigió durante un año su propio estudio. En sus primeros proyectos enalteció la vivienda unifamiliar como esencia de una nueva democracia individualista del “Happy-few” (los “Felices pocos”). Después de dudosos intentos de adaptarse al “Beaux-Arts-Stil” (esbozo para la librería de Milwaukee, 1893), optó definitivamente por una elección “anti-clásica” y antieuropea, persiguiendo así el ideal “orgánico” como el nuevo renacer de la cultura americana.

Con dos proyectos para el *Ladies' Home Journal*, “A Home in a Prairie Town” así como “A Small House with Lots of Room in it”¹, encontró en 1900 una forma de comunicación definitiva para sus “Casas en la pradera”: un tipo independiente de casas en la pradera, que se definían por su elegante sencillez y su rechazo puramente representativo de espacios sin uso, así como por su libre división en torno a una chimenea central según la tradición de las granjas norteamericanas y casas de campo inglesas del movimiento “Arts-and-Crafts”.

Precisamente “A home in a prairie town” fue variado ligeramente por Wright a un grupo de cuatro bloques. En el plano de un bloque cuádruple para “Oak Park” 1900-03, compone las casas a modo de barrio suburbial en miniatura, en el que un jardín opulento dividido por un muro hace de pantalla frente al mundo exterior. El centro de la composición geométrica, y en cierto modo decorativa, conforma el bloque de los cuatro garajes como símbolo concreto de la motorización, elemento necesario para la vida en la naturaleza.

El mismo plano del bloque cuádruple aparece entre 1900 y 1903 en el plano de la urbanización que Wright desarrolla para el empresario C.E. Roberts y para el “Oak Park”. Se le añaden variantes, como la eliminación del bloque de garajes, mueve las casas al centro de sus respectivas parcelas y las gira de manera que logra un máximo en privacidad. Otra variante más radical prevé a modo comparativo una secuencia de abigarradas parcelas con casas unifamiliares alineadas y pegadas unas a otras, que varían en el único tipo de planta. En la parte de las parcelas de enfrente, se han pegado tanto unas a otras que únicamente se separan por las respectivas salidas y los caminos que delimitan los jardines; los tejados se tocan formando un continuo. Obviamente el militante del individualismo Wright procuraba la regularización de la imagen de ciudad heterogénea de los suburbios americanos.

1. Frank Lloyd Wright, 'A Home in a Prairie Town', en *Ladies' Home Journal*, febrero 1901, p. 17; ders., 'A Small House with "Lots of Room in It"', en *Ladies' Home Journal*, Julio 1901, p. 15; reimpresso en: BROOKS PFEIFFER, Bruce. *Frank Lloyd Wright. Collected Writings*. New York (Rizzoli / The Frank Lloyd Wright Foundation) 1992-95, Bd. I, 1894-1930, pp. 73-77.

El “Larkin Company administration building”, una casa oficina innovadora que construyó Wright entre 1902-1906 en Búfalo, Nueva York, fue derribada en 1950. Galerías de cuatro plantas rodeaban un espacio iluminado central desde arriba a través de un tejado de cristal, mientras que desde el exterior se mostraba únicamente como un prisma purista, monumental y totalmente cerrado. Este tipo de rechazo correspondía totalmente a la posición teórica de Wright; en una conferencia que mantuvo en 1901 con el título “Art and Craft of the machine” definió a la ciudad de manera ambivalente como “gloria y amenaza” y como “cosa inmensa”². Esta desconfianza y posición de rechazo acompañará en parte a la vida del arquitecto.

Semejantes estudios deberían conformar los fundamentos para el proyecto arquitectónico de ciudad que Wright presentó sin competencia alguna en el concurso del “Chicago City Club” en 1913, un modelo de zona residencial en los suburbios del sur. Allí se encuentran en el paisaje ajardinado de la residencia Park empotrados una vez más las alineaciones de bloques cuádruples. Sus *better-class-houses*, de las cuales se ofrece una variante de dos plantas para abrir los nueve décimos del total de las viviendas previstas... algo menos de la mitad de los habitantes deberían acoger el modelo de suburbio que tenía ya más de 10 años. El resto vivirían en *houses for workers' families* o en pequeños apartamentos para solteros (separados según sexo), que se localizaban en los extremos norte y sur de la parcela, que junto con construcciones para la administración y casas rurales protegerían a los vecinos de mayor estatus económico del ruido de las carreteras.

Las zonas verdes e instalaciones públicas tenían sin embargo otra función: debían construir lugares de movimiento entre los diferentes grupos sociales y contribuir así a la creación de nuevas relaciones que las migraciones del campo a la gran ciudad interrumpieron. En tanto se planteaba el *Noncompetitive Plan for City Residential Land Development* en la tradición de todo progresismo americano, cuyo corazón intelectual se formó en torno a la universidad de Chicago en el cambio de siglo. El hecho de que, sin embargo, la segregación social en la suburbana “micro-ciudad” mantuviese la predominancia blanca, no se debía a la creencia en una jerarquía social marcada por el destino a la que Wright se acogió.

Éste entendió su plan también como “modesta” respuesta a pragmática y repetidamente argumentada propuesta de Daniel Hudson y Eduard H. Bennett que habían presentado cuatro años antes para Chicago y su entorno. No es ninguna casualidad que las construcciones fueran protegidas mediante los suntuosos espacios verdes de los parques previos a la ciudad, ni las variaciones del edificio Larkin, del “Unity temple” (Oak Park, 1905-08), de la City National Bank and Hotel (Mason City, Iowa, 1909-11), ni naturalmente de las casas de la pradera. La ciudad “diversificada” del futuro es también y sobretodo la ciudad de las arquitecturas de Frank Lloyd Wright. Este axioma marcará a *Broadacs* de manera irregular, pero con fuerte firmeza.

DE OAK PARK A TALIESIN: REBELDE CON CAUSA

Ya que Wright trabajaba en el Loop de Chicago y debía desplazarse a diario de su domicilio a su lugar de trabajo, éste se mudó al Oak Park para fusio-

2. “Be gently lifted at nightfall to the top of a great downtown office building, and you may see how in the image of material man, at once his glory and menace, is this thing we call a city. And the heavy breathing, the murmuring, the clangor, and the roar! how the voice of this monstrous thing, this greatest of machines, a great city, rises to proclaim the marvel of the units of its sturcture, [...]” Frank Lloyd Wright, “Art and Craft of the Machine”; Lectura en el Architectural Club en Chicago; publicado en el catálogo de la 14 exposición anual del Architectural Club de Chicago, Marzo 1901; reimpresso en *Frank Lloyd Wright. Collected Writings*, op. cit. Anm. 1, Vol. I, 1894-1930, pp. 58-69; Citas. pp. 68 y 69; con anotaciones en alemán, Frank Lloyd Wright, *Escritos y construcciones*, Editorial Gebr. Mann, Berlin, 1997, pp. 71 y 72.

nar su negocio con sus ideas de una comunidad unida a la naturaleza. Finalmente hizo lo más propicio para integrarse socialmente en un suburbio: se casó con la aburguesada Catherine Lee Tobin, con la que fue varias veces padre, y además frecuentó afanadamente los buenos círculos de los suburbios, en los cuales encontró a algunos de sus contratistas. Los círculos los comprendían, por ejemplo, ni más ni menos Thorstein Veblen, quien entonces se ocupaba en Chicago de determinadas investigaciones sociológicas y retrata con el libro de 1899 *The Theory of the Leisure Class*³ estos mismos círculos sociales. Estos círculos no los podía soportar a la larga, de igual manera que no pudo seguir sosteniendo la ficción del mundo santo en la naturaleza sucedánea del suburbio. La ruptura llegó de forma abrupta y radical: en 1909 deja a su mujer y sus seis hijos y el ambiente romántico de Oak Park, al viajar con Mamah Borthwick Cheney, esposa de unos de sus contratistas y su nueva esposa a Europa, deteniéndose principalmente en Fiesole. Apenas tres años más tarde volvió a los Estados Unidos para “empezar de nuevo”. En la soledad de Wisconsin, en el lugar de nacimiento de sus padres, fundó la comunidad de Spring Green y comenzó la construcción de una nueva vivienda. Se quedó con el nombre del Druida Bardo “mirada resplandeciente”: Taliesin.

En los años veinte creció de nuevo el interés de Wright por las problemáticas de la arquitectura de las ciudades, en concreto y llanamente y ambivalente forma. Por un lado comenzó en 1921 con un estudio teórico, que no fue otra cosa más que un ataque enrabietado contra la ciudad de su época: éste halló su primera derrota en los dos escritos no publicados “In Bondage” y “The Usonian City” y desembocó en 1932 en el libro *The Disappearing City*⁴. Por otro lado, desarrolló una retahíla de esbozos que se quedaron todos sobre el papel, elementos visionarios urbanos que reaparecerían casi sin excepción en trabajos realizados más tarde, algunos de ellos en la utopía de *Broadacres*.

Entre 1924 y 1925 surgió el curioso proyecto a encargo de Gordon Strong para el “Automobile Objective and Planetarium”, para Sugarloaf Mountain en Maryland. Aunque no se trata de un proyecto urbano en sentido estricto, encontraría sin embargo algunos años más tarde su uso en un contexto urbano como *Broadacres*. La rampa ascendente en forma de espiral (dieciocho años después se convierte en la pieza carismática del museo Guggenheim de Nueva York de Solomon R.) se abre hacia el exterior; el interior se encuentra abigarrado de tiendas y restaurantes. Debería permitir la circulación de coches y se puede disfrutar de una panorámica impresionante con un ángulo de vista de 360 grados, acabando sobre una segunda rampa reservada para peatones y un ascensor en el interior del edificio. Allí habrían abierto un planetario, cuyo acceso se encontraba en la planta baja, pasando de una vista natural al paisaje a una mirada artificial al cosmos.

En 1926 Wright diseñó a petición del abierto y emprendedor Padre de St. Mark’s-in-the-Bouwerie en Nueva York, William Norman Guthrie, una catedral gigante de metal en una parcela del sur de Manhattan. La gigante construcción debería estar compuesta de nueve iglesias, así como algunas capillas, que en total ofreciesen espacio para un millón de personas. Wright se decidió por una planta que hizo a partir de la geometría del hexágono. Diseñó las salas sacras en forma de corona por su límite exterior y creó en el medio un patio, sobre el cual se apilaba una construcción piramidal gigante de tenso metal, vidrio y placas metálicas. El edificio visionario inalterado, de anteriores constructores

3. VEULEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, London/New York, The Macmillan Company, 1899.

4. LLOYD WRIGHT, Frank. *The Disappearing City*, New York, William Farrar Payson, 1932; Reimpreso como: *The industrial revolution runs away*, New York, Horizon Press, 1969. La serie contiene un facsímil de la edición original *The Disappearing City* con correcciones escritas a mano por Frank Lloyd Wright; la primera variante del texto está impresa en: LLOYD WRIGHT, Frank. *Collected Writings*, op. cit. Anm. 1, Vol. 3, 1931-1939, pp. 70-112.

soñadores expresionistas como Bruno Taut o de un Hans Scharoun, se quedó, al igual que el de éstos, sobre el papel. Sin embargo, el templo hexagonal de *Broadacres* mantuvo un lugar importante, y una versión reducida y modificada fue elaborada en 1954, y entre 1958 y 1959 se construyó como sinagoga para la congregación del “Beth Sholom” en Elkis Park, Pennsylvania.

Entre 1927 y 1931 surgió otro proyecto para el St. Mark’s-in-the-Bouwe-rie: la torre del mismo nombre que debió ser construida en St. Mark’s Park (segunda avenida, entre las calles once y doce). Se trataba de un grupo de rascacielos de viviendas urbanas donde las casas se superponían de tal modo que se optó por una superficie cuadrada de un habitáculo de dos plantas, en las que dos habitaciones en la entreplanta (o *mezzanin*) se abrían hacia el exterior por el balcón. Modificando del sistema de construcción que él mismo había desarrollado en 1924 para el complejo del “National Life Insurance Company” en Chicago, Wright propuso una base “raíz pivotante” que la estructura central del edificio soportaría. De ese núcleo de la estructura que estaba pensado ser de hormigón y acero, “colgarían” los suelos libres de hormigón y acero. Este proyecto tampoco se llevó a cabo: se integró también en *Broadacres* y supuso un trabajo previo para un edificio que Wright más tarde llegaría a realizar: el Herold C. Price Company Tower en Bartlesville, Oklahoma (1952-1956).

En 1931 surgió el esbozo de “House on the Mesa” para una parcela rural en Denver, Colorado. En el medio de la depresión se presentó sin tapujos como Villa de lujo para la elite económica que no sufrió el fatídico jueves negro. Sus masas de construcción dimensionadas opulentamente fueron articuladas de forma inconfundiblemente asimétrica según los modos de Wright. Las superficies de los tejados que cuelgan ampliamente y los increíbles usos del hormigón, vidrio y láminas de cobre mostraban una aproximación al modernismo internacional, significándole un puesto de honor en la exposición “Modern Architecture: International Exhibition”, que se mostró en el museo de Nueva York de arte moderno en 1932. Allí demostró junto a las obras de los maestros europeos de lo moderno “el lujo de las época de las máquinas”. Tres años más tarde la “House on the Mesa” jugaría un papel central en *Broadacres*.

Del mismo modo procede el boceto de un edificio del año 1931 para la exposición mundial “Century of Progress”, que dio lugar en Chicago dos años más tarde. El súper rascacielos no se realizó nunca, pero se coloca sin embargo al principio de una nueva genealogía “Wrightiana” que se plasmará en el edificio Mile High en Illinois del 1956. También este proyecto encontrará un contexto ideal en *Broadacres*.

¡MARCHEMOS A USONIA! CASAS PARA AMERICANOS DE VERDAD

La House on the Mesa representaba no sólo la ruptura “oficial” de Wright con la arquitectura moderna contemporánea europea, en la que él mismo con su obra temprana había influido de forma decisiva; era también el inicio de un nuevo desarrollo en sus bocetos de viviendas. En esta nueva etapa inició la serie de las “Usonian Houses”: relativamente pequeñas, casas individuales para “verdaderos Usonianer” (americanos), a menudo con paredes de tablas y tejados planos de capas de chapas de madera dispuestas en forma de cruz. A pesar de sus bajos costes de construcción, se conformaron llenas de sorprendente fanta-

5. “Their architect intended to help them make something of machine-age luxury that would compare favorable in character and integrity with the luxury of the Greeks or Goths, within the limits of an expenditure of some \$125.000”. LLOYD WRIGHT, Frank. *The House on the Mesa / The Conventional House*, Anotaciones no publicadas 1932; impreso en: LLOYD WRIGHT, Frank. *Collected Writings*, op. cit. Anm. 1, Vol. 3, 1931-1939, pp. 126-130; Anotación en p. 127.

sía y variedad. El tiempo había pasado desde las “Prairie Houses” y apareció en escena un nuevo grupo de constructores que disponía de menos dinero y también menores necesidades de representación. Wright se mantuvo dentro de sus principios centrales, lograr “para cada individuo, un estilo individual” y “para cada lugar, una forma de lenguaje adecuado”. Abandonó, en cambio, la forma compleja de agrupación en cruz de los espacios en torno a la chimenea en favor de una ordenación básica más libre y económica. Sustituyó las cocinas convencionales cerradas por zonas de trabajo abiertas que se añadían a los salones y se iluminaban con luces más altas, y relacionó todos los espacios de utilidad incluyendo los dormitorios en el “continuo espacial” de la casa.

LUGARES DE ESCAPADA FRENTE A LA MOBOCRACY: EN EL CAMPO Y EN EL DESIERTO

Mientras tanto no se daba precisamente la paz en la vida privada de Wright. Mamah Cheney falleció trágicamente durante el primer incendio de Taliesin en 1914. Tras la separación llevada a cabo en 1922 de su primera mujer Catherine, se casó con la incansable arquitecto Miriam Noel, a quien dejó pronto por Olgivanna Lazowick Hinzenburg. En 1925 nació su hija. En el mismo año ardió una segunda vez Taliesin. Wright la reconstruyó de nuevo de manera inalterada, pero tuvo que cederla a un banco a causa de sus deudas. Al mismo tiempo, con motivo de sus relaciones con Olgivanna, en un duro fuego cruzado de un escándalo de prensa fue incluso apresado por la policía por ser sospechoso de comportamiento inmoral.

Poco después recibió una invitación a Chandler, Arizona, para construir allí el hotel de vacaciones “San Marcos in the desert”. En cambio el crack de la bolsa del 29 hace fracasar este propósito en octubre del mismo año. Para la propia familia y el equipo de dibujantes diseñó y construyó Wright en Salt Range en medio del desierto un establecimiento provisional realizada extrañamente en madera y tela de lino. Lo emplazó a modo de un “Fort” del oeste americano con un vallado que rodeaba un rancho conformado de forma irregular. En su centro se encontraban un modelo de esquina a tamaño real del edificio principal del hotel de vacaciones planeado, así como un fogón en forma de altar, como centro espacial geométrico y mítico de una vida comunitaria fuertemente ritualizada, la que comenzaban a llevar Wright, su familia y sus adeptos. La nueva patria efímera se llamó “Ocotillo Desert Camp”, debido a un tipo de cactus que crece directamente en la zona.

Este lugar representa en cierto modo un elemento clave en el desarrollo de Wright: la forma ordenada, base de construcción de la ciudad ortogonal y diagonal, con un predominio de rectas que se cruzan unas a otras y ángulos de 60. Dicha forma racionalista estaba lista para materializarse en los proyectos de la A.M. Johnson Desert Compound and Shrine en Death Valley, California (1922-25) y apareció para el rancho Doheny en los Angeles (1923). En Ocotillo fue usada sistemáticamente y en San Marcos-in-the-Desert Resort se celebró como un logro excelente. La conquista simbólica del desierto como lugar de la naturaleza americana todavía sin tocar llevaría a “Taliesin oeste” en Scottsdale, Arizona, la residencia de verano del arquitecto y de su clan. La experiencia de la nueva comunidad en la soledad de lo salvaje, en las que otras leyes diferentes regían, a diferencia de las de la corrupta *mobocracy*, aportó nuevas energías

para la construcción de “Taliesin este”, a pesar de las cada vez mayores dificultades económicas, en cuyo complejo en 1932 se integró el edificio “Hillside Home School” del 1901-03, hasta que se creó la nueva sala de dibujo en 1939. Con ello, se había forjado definitivamente la idea de Wright contra la ciudad, pero también contra los suburbios contaminados por la misma en favor de una vida comunitaria en la libre naturaleza de forma autónoma e independiente.

Esta decisión (y la dura crisis financiera en la que él se encontraba) no menoscabaron al arquitecto, hasta que en los años cincuenta comenzó a reservarse constantemente para sí una habitación en el no precisamente modesto Hotel Plaza en Nueva York. Taliesin se consolidó mientras tanto no sólo en su ideal arquitectónico, sino también y por encima de todo en un ideal social: un lugar en el que la buena América sobrevivía en un pequeño oasis artificial. Wright se dedicaba a esto mientras fundaba en 1932 la beca Taliesin, con la cual se unía más a sus adeptos. En el mismo año publicó junto a *The Disappearing City* también *An Autobiography*⁶. La mezcla entre realidad y ficción le hizo mantener en su vida y su obra una lógica interna que le llevó a ser un nuevo pionero. A la autobiografía escrita le siguió dos años más tarde la autobiografía de construcción: la ciudad ideal *Broadacres*.

UNA CIUDAD AUTOBIOGRÁFICA: CASI TODOS LOS BOCETOS ENCUENTRAN UNA PATRIA

Todos los importantes proyectos conceptuales que Wright había desarrollado en las últimas décadas, se encuentran recogidos allí en un contexto clave. Significa de forma inequívoca que no sólo el tiempo en Oak Park, sino que los años de la crisis sin trabajo, también fueron útiles.

El corazón de la nueva comunidad es, como no podría ser otro, Taliesin. *Broadacres* no es ya, sin embargo, un oasis aislado y cerrado en sí, sino la vivienda más importante y por último también la más emblemática de la “ciudad rural” ideal. Un aspecto no tan central, pero aun así significativo, va al encuentro de la House on the Mesa, como casa Usoniana por excelencia. Coexiste abiertamente sin problemas con las (en todo caso luxurious) Prairie Houses, como cuyo contrapuesto fueron concebidas las casas Usonianas, y coexiste por supuesto en igual medida con los sencillos *dwelling*s alojados en casas-apartamento.

Al lado se encuentran el Nakoma Country Club in Madison, Wisconsin (1924), el Gordon Strong Automobile Objective con planetario para Sugarloaf Mountain, Maryland (1924-25), la catedral para Nueva York (1926), la torre St. Mark's-in- the Bouwerie in New York (1927-31), la estandarizada Village Service Station (1928), el San Marcos Water Tourist Camp en Chandler, Arizona (1929), la casa apartamento propuesta en Los Angeles en 1929 para Elizabeth Noble, el edificio del Capital Journal en 1931 para George Pulman concebido en Salem, Oregon, (y base del S.C. Johnson and Son Company Administration Building, que debería haberse realizado entre 1936 y 1939 en Racine, Wisconsin, el edificio planeado en 1931 para el Century of Progress Chicago World's Fair (el cual se ha convertido en *Broadacres* en un edificio administrativo), el proyecto para el nuevo teatro para Woodstock, Nueva York (también de 1931), así como la granja Davidson de 1932.

6. LLOYD WRIGHT, Frank. *The Disappearing City*, op. cit. Anm. 4; ders., *An Autobiography*, New York, Horizon Press, 1932; reeditado en: LLOYD WRIGHT, Frank. *Collected Writings*, op. cit. Anm. 1, Vol. 2, 1930-1932, pp. 102-382.

Los esbozos de Wright que casualmente, en contra de su voluntad y en gran parte no aceptados por la América de los años veinte y treinta, han encontrado un fundamento en la ficción de Usonia, y un contexto en la visión ideal de *Broadacres*, que los une y les da sentido. Sin embargo, no han sido com- puestos en una ciudad constante y compacta, lo que hubiese contradicho su esencia y por último también su determinación. Se hallan en el paisaje abierto separadas y divididas, únicamente unidas por una red de carreteras octogonal y abstracta. Ya que *Broadacres* no es “otra” ciudad, está muy en consonancia con el punto teórico de partida del autor: la alternativa a la ciudad.

POLÍTICA, ADMINISTRACIÓN PÚBLICA, ECONOMÍA, TÉCNICA: INTUICIONES Y CÁLCULOS DE ERROR DE UN INCOMPARABLE INDIVIDUALISTA

De hecho no sólo llegan a *Broadacres* los proyectos arquitectónicos en los que Wright había trabajado en los anteriores y posteriores de la crisis económica mundial, sino también sus ideas sobre la ciudad y una sociedad justa. El punto de partida es la imaginación de la *community*, tal y como se plasmó en las dos Taliesin: una “familia” organizada de forma patriarcal y autoritaria cuya base económica es agraria, pero que gracias a la bendición de la técnica y, sobretudo, gracias al automóvil, han acabo disfrutando de una mayor movilidad. Esta *community* es el elemento fundamental de la estructura social. Sobre esto se construye la ciudad: “el verdadero centro (la única centralización tolerable) en la democracia usónica es el individuo y su verdadera patria usónica familiar”⁷. Condición para ello es una amplia posesión de tierra: Wright se imaginaba que cada americano, más precisamente, cada usonio debería obtener una parcela cuando naciera, al menos del tamaño de un acre (aproximadamente 4.000 metros cuadrados). El sistema político que pretendiese permitir esto sería una democracia ligera del *laissez faire*, en la cual, sin revolución violenta, (que Wright rechazaba plenamente) se llevaría a cabo un tipo de expropiación gradual si fuese necesario, apoyada a través del uso de *single land tax*, que Henry George en 1879 habían propuesto en *Progress and Poverty*⁸.

De todos modos, no se habrían expropiado tantos terrenos en los Estados Unidos de los años treinta: el total de la población habría tenido, con un acre por persona, espacio suficiente en el Estado Federal de Texas. Pero que un trozo de tierra de ese tamaño de ningún modo era suficiente para poder alimentar a un hombre fue un detalle que Wright pasó por alto.

Tan poco le preocupaba a él el problema de la administración de la ciudad misma que ni siquiera lo mencionó una sola vez. Su anarquismo inocente deseaba una sociedad de *communities*, extremadamente libres y autónomas que constantemente hiciesen lo que desearan. Los necesarios y urgentes negocios del gobierno los llevaría una persona autoritaria que apenas dispusiese de plantilla a su cargo y que sólo en los casos de emergencia más extremos usurpara el supuesto poder estabilizador y el entramado social de la ciudad. Esa persona autoritaria era un arquitecto, y como no, se trataba del mismo Wright: idea cortada de su mismo patrón.

En absoluto fue *Broadacres* una comunidad del todo igualitaria: lo muestra la diferenciación de las casas de one-car-houses hasta five-car-houses. Las

7. “The true center (the only centralization allowable) in Usonian democracy, is the individual in his true Usonian family home”. LLOYD WRIGHT, Frank. *The Living City*, New York, Horizon Press, 1958, p. 207.

8. GEORGE, Henry. *Progress and Poverty. An Inquiry into the Cause of Industrial Depressions, and of Increase of Want with Increase of Wealth*, London, Kegan Paul, Trench and Co, 1882; 1. Edición de 1879.

dependencias modestas deberían ser incluso sustituidas paso a paso y mediante el esfuerzo propio: empezando por el (preconstruido industrialmente) cuarto de baño y la cocina habían adquirido paulatinamente elementos de construcción para otras habitaciones. Esto lo posibilita el trabajo en fábrica o al menos otro trabajo que se lleve a cabo en la propia parcela. Sin embargo, algunas familias contaban con una pobreza que se contempla como irremediable.

Pero la diferenciación social corresponde a la concepción de Wright de una democracia de pequeños terratenientes cuyo individualismo apenas es amenazado o delimitado por nada no se corresponde ni mucho menos al concepto socialista. *Broadacres* es la ciudad del capitalismo; un capitalismo en el que la supremacía del capital fue mitigada con la, al menos, una parcial abolición del sistema de alquiler, así como de la introducción con el tiempo del “sin dinero” (idea del economista suizo Silvio Gesell⁹), cuestión que, no en balde, no se llegó a plantear. La ciudad de sueños de los usonianos nace bajo el signo de la libertad burguesa; también de los necesitados económicamente.

Sin embargo, el concepto “ciudad” ya es inadecuado. Ebenezer Howard, el descubridor de la “Ciudad jardín”, quien abiertamente envidiaba a Wright, habló en 1898 todavía de un “matrimonio entre ciudad y campo”¹⁰, en que separaba perfectamente ambos conceptos (y ambos ámbitos geográficos). Las ambiciones de Wright fueron más allá: él quería, como también Friedrich Engels, pero por otros medios, eliminar la contraposición entre campo y ciudad. Para ello dibujó un plan abiertamente radical, en el que ya no cabían más diferencias entre estructuras urbanas y rurales. Para ello se apoyó en dos benedictiones técnicas modernas: la electricidad y el automóvil.

La electricidad fue una forma de energía, que (supuestamente) era manejada en abundancia y podía ser distribuida por toda la Tierra para dotar de luz, calor y fuerza motora a los innumerables electrodomésticos de cada *community*. El automóvil fue el medio de transporte (como no, individual) para superar las enormes distancias originadas por la nueva y exagerada descentralización. La movilidad absoluta se convirtió de este modo en condición indispensable para las posibilidades de igualdad y, así, de paz social.

Los cerca de 30.000 habitantes de la, en comparación, compacta “ciudad jardín” de Howard podían llegar a todas partes andando en quince minutos aproximadamente. Lo mismo ansiaban los Usonianos en su desigual gran asentamiento: debían para ello viajar sin embargo a una velocidad de 100 kilómetros a la hora. *Broadacres* no sólo introdujo un nuevo pensamiento comunitario, sino también una idea de tiempo y de espacio.

Esto desembocó también en una nueva concepción de las relaciones políticas y humanas. El Community Center está descentralizado y largamente estructurado, aunque no por esto último se puede llegar adecuadamente con el coche. Más que un centro común, representa un complejo de ocio y relaciones, donde las funciones de gobierno parecen no existir, como reflejo del menosprecio hacia de burocracia de Wright. También la catedral, el lugar donde debería celebrarse la armonía con el todo orgánico más allá de doctrinas religiosas dogmáticas, ha quedado a un lado. Las escuelas están organizadas en pequeñas zonas y apenas permiten momentos de interacción.

9. GESELL, Silvio. *La orden económica natural mediante "tierra libre" y "sin dinero"*, Berlin-Lichterfelde, Physiokratischer Verlag [editorial], Georg Blumenthal, 1916; primera entrega inglesa como: *The Natural economic order*. Traducida por Philip Pye M. A., Berlin-Frohnau, Editorial Neo, 1929.

10. "Town and Country must be married, and out of this joyous union will spring a new hope, a new life, a new civilisation". Ebenezer Howard, *Tomorrow. A Peaceful Path to Real Reform*, London, Swan Sonnenschein and Co., Ltd., 1898, p. 10.

Esta tarea la ostenta más bien el mercado Roadside, una gran estructura comercial que se haya en el cruce de dos autovías, la cual debería sustituir a las tiendas tradicionales. Bajo su amplio techo se materializaron las leyes impersonales de orden e información que regían la dubitativa economía de *Broadacres*, en el marco de un capitalismo arcaico, con pequeñas, innumerables, previsibles y concretas transacciones. Cada productor debía mantener su propio puesto y poner a la venta sus productos. Muy cerca había cafés, restaurantes e incluso cabarets para crear interrelaciones entre la gente del mercado: “Ante todo lo que tiene para ofrecer la ciudad de peculiar es la única, moderna y altamente enriquecedora y atractiva posibilidad la conversación”¹¹, exaltaba su descubridor y diseñador.

EPÍLOGO: DE *BROADACRES* A LIVING CITY

Wright creía tanto en la realización de *Broadacres* como en el cambio de las respectivas estrategias de conversión políticas. Estaba totalmente convencido de que la nueva amplia y difusa forma de asentamiento sería capaz de sobreponerse por sí misma. Contaba con un espacio temporal de tres y hasta cuatro generaciones y confiaba en las “runaways”, que voluntariamente darían la espalda a la ciudad y fundarían *Broadacres*.

Sin embargo, esperó en balde. En aquella época se daba el movimiento de descentralización en los Estados Unidos, los cuales durante los años treinta vivieron un paro en las ciudades crecientes y nunca se tuvo presente la huida al campo de forma ampliamente extendida. Los descuidados contactos que Wright tejía a su alrededor le llevaron a nada. La Federal Housing Authority rechazaba los créditos de construcción de Wright porque a sus funcionarios su arquitectura les parecía demasiado extravagante. Así sólo pudo ser construida una sola unidad de las Suntop Houses en Ardmore, Pennsylvania (1938-39). En 1939 surgió el plano para una parcela en Lansing, Michigan, para Usonia I: siete casas con jardín que estaban agrupadas en torno a un edificio rural. Nada de esto se materializó. El mismo destino llevó a cabo la Cooperative Homesteads en Detroit (1941- 45), casas baratas con parcelas rurales útiles para asentamientos de parados de fabricas de automóviles. El innovador Cloverleaf Housing Project, que desarrollaba a encargo del Gobierno Federal para Pittsfield, Massachussets, fue igualmente detenido antes del comienzo de la obra.

Tampoco fueron especialmente afortunados los asentamientos de Wright después de la Segunda Guerra Mundial. Parkwyn y las Galesbury Country Homes en Kalamazoo, Michigan (1946-49), y fragmentos de Usonia II en Pleasantville, Nueva York. De todos modos, su variedad formal y convencida tipología le llevaron a hacerse ilusiones a pesar de las deficientes instalaciones y espacios públicos. Sus rasgos diferenciales no tenían nada que ver con, como era el caso de *Broadacres*, la mezcla social o la funcionalidad, sino que eran simplemente una cuestión de diseño.

En este desarrollo se añade sin ruptura el proyecto de un “parque trailer”, que bajo el entusiástico lema “paraíso sobre ruedas” tuvo que ser creado para Lee Ackerman and Associates en Paradise Valley, Arizona. Las 390 “cocheviviendas”, que se reagruparían en torno a un pequeño centro comercial con

11. “[...] the most attractive, educational, and entertaining single modern unit to be found among all the features of the Broadacre City.” LLOYD WRIGHT, Frank. *When democracy builds*, Chicago, University of Chicago Press, 1945, S. 94; traducido al alemán según: LLOYD WRIGHT, Frank. *Usonien. When democracy builds*, traducido por Georg Jäger y Georg Kamitsch, Berlin, Editorial Gebr. Mann, 1950, p. 122.

una recreational area, tematizaron quizás pragmáticamente el criterio de movilidad, pero con certeza no se llevó a cabo esa “Veritable City of Trailers” que anunciaban los folletos publicitarios de forma farolera. También las Fiberthin Air Houses para los U.S. Rubber Company (1956-57), que debían constituir un pueblo inflable en Mishawaka, Indiana, no ofrecía apenas contribución alguna a la cuestión de los asentamientos posteriores a la guerra excepto el calificativo de “curioso”.

Wright, que celebraba en 1947 su ochenta cumpleaños como un arquitecto estrella conocido mundialmente, experimentó la fase más productiva de su vida y mantuvo su esperanza en una nueva ciudad “orgánica” cada vez más alejada. En contra de sus profecías oscuras, los centros urbanos norteamericanos no fueron avocados a la desaparición, sino que se elevaron en número y florecieron. Como monumento de esa tendencia inesperada indeseada al profeta de la aniquilación de la ciudad, surgió en 1956 la utopía de *The Mile High Illinois*, un súper rascacielos que albergó junto al puerto de Chicago -hipotéticamente en *Grant Park*- a 130.000 personas en una única estructura escultural con 528 niveles cerrados y con escaleras mecánicas y ascensores accionados atómicamente. Con esto se materializó su prometida alternativa altamente comprimida en la metrópolis.

Mientras tanto, Wright permaneció albergando en el convencimiento imperturbable de que la descentralización urbana y social era una condición indispensable. Obstinado, se mantuvo aferrado a su visión de *Broadacres* y mantuvo su tozudez alimentada gracias al desarrollo, que se dibujaba en los paisajes suburbanos norteamericanos. El expansivo crecimiento de los suburbios, los *shopping malls* en las autovías y autopistas, los nuevos complejos de diversión y áreas de esparcimiento eran en innumerables aspectos chabacanos, y en la mayoría de los casos materializaciones fallidas de los modelos que *Broadacres* había prefigurado veinte años antes. Mostraban que verdaderamente Wright había interpretado correctamente el signo de los tiempos y alimentaron su esperanza de que estos nuevos tipos de arquitectura funcional que podían prestar la misma dignidad arquitectónica que el al menos sobre el papel le había prestado a la lavandería Adelman Laundry en Milwaukee, Wisconsin (1945), el garaje del Self-Service en Pittsburgh, Pennsylvania (1949), o la estación de servicio Lindholm Oil Company en Cloquet, Minnesota (1956-57).

Sin embargo, todavía en una época de gran éxito profesional, no aparecieron los encargos de construcción de ciudades. Por cuarta vez escribió Wright de nuevo *The Disappearing City*. En 1958 trabajó en una actualizada versión de *Broadacres* en el libro *The Living City*¹². Cuando falleció al año siguiente dejó tras de sí una de las más obras que un arquitecto del siglo XX había podido “engendrar”, pero nunca un único asentamiento independiente. El individualismo radical que Wright, a su modo, renunciaba intensivamente y que había disfrutado, se vengaba de su protagonista. En Howard Roark, el héroe arquitecto en la novela de Ayn Rand, *The Fountainhead* (1943)¹³, experimentó una espectacular reencarnación literaria.

12. LLOYD WRIGHT, Frank. *The Living City*, op. cit. Anm. 7.

13. RAND, Ayn. *The Fountainhead*, Indianapolis-New York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1943.

COMUNICACIONES

FERNANDO AGRASAR

Los modelos formales de la arquitectura norteamericana en la recuperación del discurso moderno en Galicia

RUBÉN A. ALCOLEA

Neutra: funcionalismo en estado puro

ANTONIO ÁLVARO TORDESILLAS

La Unidad Vecinal 'rural': del 'parque central' a Vegaviana

IÑAKI BERGERA

Ayuntamiento de Toronto: sonando con otra modernidad

LUIS BILBAO

El debate en torno a la influencia de la arquitectura estadounidense en España: Los arquitectos Luis Vázquez de Castro, Valentín Picatoste y las memorias de los técnicos españoles en EE.UU

MANUEL CALZADA PÉREZ

Influencias norteamericanas en el urbanismo del Instituto Nacional de Colonización

MÓNICA CRUZ GUÁQUETA

Do it yourself: los catálogos en el imaginario del progreso

FEDERICO DEAMBROSIS

¿Qué hacer con los yanquis? Distintas recepciones de las experiencias y de los modelos estadounidenses en el medio arquitectónico argentino. Los casos de Nuestra Arquitectura y de Nv nueva visión: 1951-1957

CARMEN DÍEZ MEDINA

Tras las huellas de América en España: un breve rastreo

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO

Acerca de las bóvedas de Guastavino y su viaje de vuelta a España

JULIO GARNICA

Harnden y Bombelli en España

MARÍA EMMA LÓPEZ BAHUT

Oteiza 1958: la mirada crítica a Norteamérica, un camino de ida y vuelta

CÉSAR MARTÍN GÓMEZ

El viaje de Sáenz de Oiza a Estados Unidos (1947-1948)

JAVIER MARTÍNEZ CALLEJO

Estructuralismo y simbologismo: Europa y Norteamérica

JAVIER MARTÍNEZ GONZÁLEZ

De Madrid a Granada pasando por Nueva York. La experiencia americana de Fernando Chueca Goitia y el Manifiesto de la Alhambra

MARÍA TERESA MUÑOZ

La influencia de las Usonian Houses de Frank Lloyd Wright sobre la arquitectura española de los años cincuenta: la Casa Ugalde de Coderch y Valls de 1951

MARÍA PRIETO

Contenidos con efectos: la arquitectura audiovisual de Azca

CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET

Mr. Marshall viene a casa. La escenografía de la modernidad americana en el tiempo del desarrollismo español

CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ

La influencia americana en la arquitectura hospitalaria en la España de los años treinta

JAIME SEPULCRE BERNAD

Cajas de acero y cristal para la filial de la SEAT en Barcelona (1957-1964). El funcionalismo tecnológico norteamericano llega a España

LOS MODELOS FORMALES DE LA ARQUITECTURA NORTEAMERICANA EN LA RECUPERACIÓN DEL DISCURSO MODERNO EN GALICIA

Fernando Agrasar

El breve episodio de la irrupción de la arquitectura moderna en Galicia, en los años de la Segunda República, ofreció un conjunto de obras de innegable interés y con personalidad propia en el panorama de las diferentes aproximaciones a la idea de lo moderno, formuladas en los márgenes de la ortodoxia de los maestros el Movimiento Moderno¹. La recuperación del discurso moderno alumbró las primeras obras significativas en la década de los cincuenta en una España aislada y empobrecida. Con la excepción de obras excepcionales vinculadas a la industria², los primeros edificios modernos de los cincuenta se construyeron en los dos principales centros urbanos gallegos a finales de la década. El edificio que Jenaro de la Fuente proyectó para Rosa Candeira en 1954 en la viguesa calle de Pi i Margall³ en 1954, con su evocación de las formas de Mendelsohn y su cubierta plana, fue el primero que en Galicia logró colarse entre las grietas de los pesados muros que contenían el deseo de la reincorporación al ideario moderno de nuestros arquitectos. El edificio Plastibar⁴ en Vigo de Xosé Bar Bóo, en 1957, y la Fábrica Coca-Cola⁵ en A Coruña de Andrés Fernández-Albalat y Antonio Tenreiro, proyectada en 1959, abrirán de forma clara y ejemplar el camino a seguir por la arquitectura en los años siguientes.

Norteamérica supuso una constante referencia en el camino europeo hacia la modernidad arquitectónica. Los bien conocidos episodios del deslumbramiento americano de Loos o la adopción de la imaginaria urbana neoyorkina como paradigma de la metrópoli moderna, son claros ejemplos de una larga historia de fascinación⁶ que todavía no ha escrito su último capítulo. Esta determinante influencia jugará un papel esencial en la recuperación del discurso moderno en España, sumida en una dictadura que primero condenó y después miró con recelo a la arquitectura moderna. En las escasas publicaciones nacionales especializadas, publicadas en aquellos años, la presencia de referencias a la arquitectura americana son constantes. Todos los números de *Arquitectura* publicados a lo largo de los años cincuenta, con escasas excepciones, destacan en sus sumarios noticias y análisis sobre arquitectura norteamericana, tales como: “Experiencias arquitectónicas de un viaje a Norteamérica” de Fernando Chueca⁷; o “Viaje de estudios a Estados Unidos” de Carlos de Miguel⁸. En el arranque de la década de los sesenta⁹, Luis Moya propone una clasificación de las arquitecturas, siguiendo la selección representativa de la arquitectura de la década de los cincuenta firmada por Reyner Banham en *Architectural Review* y el número de enero de 1961 *L'Architecture d'aujourd'hui*, dedicado a la misma cuestión. En ese panorama de arquitectura internacional, Moya cita cincuenta y cuatro obras, de las que, diecinueve son norteamericanas. Aunque porcentualmente su presencia no parece aplastante,

1. Sobre la arquitectura de este periodo en Galicia véase: AGRASAR QUIROGA, Fernando. *Vanguardia y tradición. Arquitectura de la primera modernidad en Galicia*, COAG, A Coruña, 2003.

2. Véase la excepcional obra del poblado minero de Fontao de J. César Cort Gómez-Tortosa y J. Basilio Bas, proyectado en 1954. Esta obra está documentada en: GARCÍA BRAÑA, Celestino y AGRASAR QUIROGA, Fernando (Eds.). *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*, COAAs, COAG, COACyLE, COAL, A Coruña, 1998, pp. 126-133.

3. Vid. AGRASAR QUIROGA, Fernando. *Guía de arquitectura de Vigo 1930-2000*, COAG, Vigo, 2003, pp. 134-136.

4. AGRASAR, F. Op. cit., pp. 136-139.

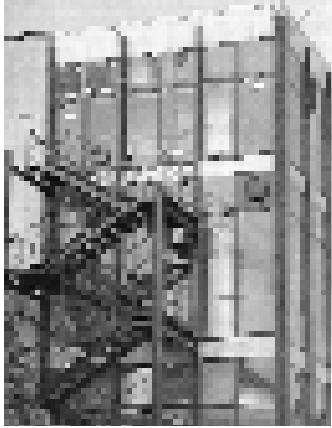
5. Vid. FERNÁNDEZ COBIÁN, E., *A Coruña. Guía de arquitectura*, COAG, A Coruña, 1998, pp. 430-431.

6. Véase el catálogo de la exposición exhibida en el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, del 19 de febrero al 5 de mayo de 1996: COHEN, Jean-Louis, *La temtació d'Amèrica. Ciutat i Arquitectura a Europa 1893-1960*, CCCB, Barcelona, 1996.

7. Este texto fue publicado en el número 135 de marzo de 1953, pp. 39-50.

8. Publicado en el n. 184, de abril de 1957.

9. MOYA, Luis. “Panorama de la arquitectura en el 1960”, en *Arquitectura. Revista Nacional de Arquitectura*, año 3, n. 30, COAM, Madrid, junio de 1961.



Andrés Fernández-Albalat y Antonio Tenreiro. Fábrica Coca-Cola en A Coruña. 1959-1962.

su conjunto protagoniza este resumen arquitectónico, ya que las obras norteamericanas representan, por sí solas, toda una “clasificación formal”, como el “Expresionismo romántico”, capitaneado por Wright, los “Paralelepípedos puros adintelados” capitalizados por Mies van der Rohe o el “Expresionismo por las superficies de cuerpos rectos adintelados”, ejemplificados en las obras de Pei y Yamasaki.

Los arquitectos gallegos no son ajenos a esta situación. Los dos principales protagonistas de este episodio de renovación arquitectónica a finales de los años cincuenta, Xosé Bar Bóo (1922-1994) y Andrés Fernández-Albalat Lois (1926), que desarrollan sus carreras en Vigo y A Coruña exhiben con orgullo-sa sinceridad los fuertes lazos formales de sus obras con los más significativos ejemplos de la arquitectura moderna norteamericana. Las sucesivas incorporaciones al escaso conjunto de jóvenes arquitectos que trabajan en los dos polos de desarrollo industrial gallegos, a lo largo de los años sesenta, aportan su propia elección de la imprescindible lección norteamericana de modernidad. La obra a lo largo de esa década y la siguiente de Desiderio Pernas (1930-1996) es un perfecto ejemplo de esta idea, al importar la brillante imaginaria del Mies americano, con su consecuente renuncia a un abanico amplio de formas y materiales posibles.

En las primeras obras de Andrés Fernández-Albalat es evidente la presencia de la arquitectura moderna norteamericana procedente de diversas obras y autores. Esta fragmentación de referentes se recompone en obras de perfecta coherencia, compuestas desde la idea y el detalle, obviando la tentación de cita formal. La Fábrica Coca-Cola, proyectada con Antonio Tenreiro Brochon, en 1959 e inaugurada en 1962, está presidida por un prisma acristalado en el que la estructura metálica adquiere las cualidades miesianas de la belleza de lo esencial. La delicadeza de la esquina, la ingravidez del cuerpo bajo de oficinas y la idea del edificio concebido para ser visto desde los vehículos que circulan por una vía rápida de acceso a la ciudad, vinculan esta arquitectura con el desarrollo de la arquitectura moderna en Norteamérica tras la guerra. Este edificio comparte decididos rasgos de familia con la desaparecida Fábrica Monkey¹⁰ (1960-1962) de Genaro Alas y Pedro Casariego construida en la carretera de Barajas en Madrid.

Tras la experiencia de la Coca-Cola, Albalat aborda el proyecto del concesionario de SEAT en A Coruña (1963-1965), acreditado como el arquitecto adecuado para proseguir con el vínculo entre la obra americana de Mies y los edificios que para SEAT construyeron Ortiz-Echagüe y Echaide en Barcelona, Sevilla y Madrid, vínculo señalado por Carlos Flores¹¹. El canto de las largas vigas metálicas sobresaliendo en cubierta, como en el Crown Hall en el IIT, y la delicada envolvente de cristal y acero señalan la pauta norteamericana con la que el joven Albalat interpretaba la arquitectura moderna entendida como único y deseable camino a recorrer.

La siguiente obra significativa de este arquitecto, la sede de la Sociedad Recreativa Hípica (1966-1967), evidencia nuevas influencias que se suman a la presencia de las referencias americanas. Si la trama modular triangular utilizada por Albalat, fue aprendida de Wright, los revestimientos cerámicos y los acabados de madera de los paramentos verticales interiores, tienen una clara procedencia nórdica.

10. Vid. AREAN FERNÁNDEZ, A., VAQUERO GÓMEZ, J.A., CASARIEGO CÓRDOBA, J. *Madrid. Arquitecturas perdidas 1927-1986*, Pronaos, Madrid, 1995, pp. 138-139.

11. Vid. FLORES, Carlos. *Arquitectura española Contemporánea, II 1950-1960*, Aguilar, Madrid, 1961.



Richard Neutra, en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1955, observa la maqueta del proyecto de Xosé Bar para una villa en la Playa de Samil e Vigo.



Casa Zulueta (proyecto no construido), 1961. Xosé Bar Bóo.

Estas tres obras marcan un inicio a partir del cual Albalat desarrolló una obra en la que el impulso moderno norteamericano fue diluyéndose en la búsqueda de un camino de expresión de mayor compromiso con el territorio y la cultura propias, que fue posible desde un impulso inicial apoyado por los brillantes resultados de la arquitectura moderna norteamericana.

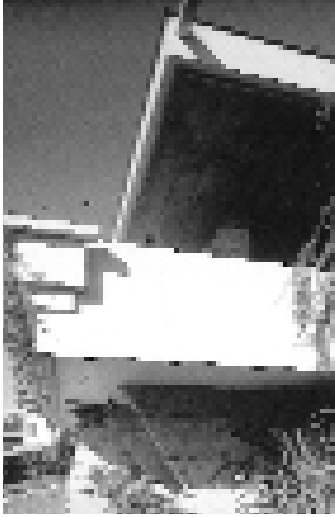
Xosé Bar Bóo proyectó sus primeras obras antes de finalizar sus estudios y en ellas está presente la obra de Richard Neutra. Una fotografía¹² del arquitecto de origen austriaco, durante una visita a la escuela de Madrid en 1955, observando la maqueta de una vivienda diseñada por el entonces estudiante Xosé Bar, muestra elocuentemente al maestro ante el trabajo de un discípulo que maneja su lenguaje y sus formas. Este proyecto no se materializó, pero el edificio Plastibar en Vigo, encargado por la familia del arquitecto y cuyo proyecto comenzó en 1957, el mismo año de obtención de su título de arquitecto, concluyó sus obras para convertirse en el edificio de referencia de la incorporación de la arquitectura en Galicia al discurso moderno¹³. Neutra sigue presente en esta obra de la calle Marqués de Valladares de Vigo.

Xosé Bar inició la búsqueda de su propio camino creativo desde la referencia a la obra de Neutra, a la que siguió alguna aproximación más forzada al mundo formal de le Corbusier, como en la hoy irreconocible casa Couto¹⁴, proyectada en 1958, antes de experimentar un auténtico deslumbramiento por las formas de Wright. El punto de inflexión lo marcó el primer proyecto de la casa Zulueta, redactado en 1961, evidentemente ligado a la casa diseñada por el maestro norteamericano para David Wright, en 1950. Los vínculos entre la vivienda proyectada en Vigo y la construida en Phoenix son llamativamente

12. Esta imagen está publicada en GARRIDO FENÉS, Alicia, *La obra de Xosé Bar Bóo. Una arquitectura a la medida del hombre*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 2000, p. 74.

13. Vid. AA.VV., *Arquitectura del Movimiento Moderno. Registro DoCoMoMo Ibérico 1925-1965*, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona, 1996, pp. 244-245.

14. Vid. GARRIDO FENÉS, Alicia. Op. cit, pp. 91-94.



Casa Ibáñez Aldecoa, Coruxo, Vigo. 1963. Xosé Bar Bóo.

Dcha. Casa Vázquez, San Miguel de Oia, Vigo. 1963. Xosé Bar Bóo.



estrechos y se refieren a cuestiones formales, funcionales y constructivas. La propiedad rechazó la propuesta y el arquitecto elaboró otra totalmente opuesta. Bar Bóo se refirió a este episodio, en un número de 1968 de la revista *Arquitectura* que publicaba un nutrido grupo de sus obras, reivindicando la raíz celta de la forma circular de la vivienda y obviando la abrumadora influencia de la obra wrightiana:

“Primeramente proyecté la casa sobre planta en sector circular de 270°, abierta a todas las direcciones excepto al Norte, pero los propietarios no la “trajeron”. (Dicho sea entre paréntesis, igual me aconteció con sendos propietarios de otros dos proyectos en que las formas cilíndricas resultaban idóneas a sus respectivos casos. Los actuales celtas reniegan indiscriminadamente de las primitivas formas de sus habitáculos, imperando en su lugar el prejuicio de que las casas, para ser casas, han de ser cúbicas y con tejado apuntado, igual que las que babeando y echando la lengua de niños pintamos todos.)”¹⁵.

La presencia de la arquitectura norteamericana, a través del magisterio de Wright, en la producción de un protagonista indiscutible de la arquitectura moderna gallega se prolongó a lo largo del tiempo con citas formales y espaciales que protagonizan la obra de Xosé Bar. Frank Lloyd Wright ofrecía a la inquietud arquitectónica de Xosé Bar un conjunto riquísimo de formas y soluciones que, en sí mismas y en sus aspectos materiales y constructivos, ofrecía un diálogo estrecho con el paisaje y la cultura del lugar. Iniciada la década de los sesenta, la ortodoxia moderna de los maestros europeos no satisfacía la búsqueda de los arquitectos deseosos de conciliar la renovación formal moderna con la adecuación de esta arquitectura con las condiciones propias para las que se reivindica una posición protagonista en el proceso creativo. La presencia de Wright en la obra de Bar Bóo se inicia en el proyecto no construido de la casa Zulueta, pero se sustancia con timidez en la casa Ferro de 1962 en la que el juego cúbico de volúmenes de piedra y revocados, además de la ingravida escalera de acceso, están impregnados de un débil aroma proveniente de la Casa de la Cascada. Este vínculo se estrecha en los proyectos sucesivos, como en la Casa Ibáñez Aldecoa¹⁶ y en la casa Vázquez¹⁷, ambas de 1963. Son muchos los temas y soluciones wrightianas utilizadas por Xosé Bar, como los módulos hexagonales de la Plaza de Abastos de Gondomar¹⁸ de 1964, las singulares formas del Guggenheim de Nueva York reconocibles en el Policlínico CIES¹⁹ de Vigo de 1967 o la concepción espacial de la Sinagoga Beth Sholom en Elkins Park, Pennsylvania, utilizada en la composición de la hermosa Iglesia Parroquial Nuestra Señora de las Nieves²⁰ en Vigo, obra de 1962.

15. BAR BÓO, Xosé, “1962. Casa Ferro. Punteareas (Pontevedra)”, en *Arquitectura*, año 10, n. 117, COAM, Madrid, septiembre de 1968, pp. 25-26.
16. Vid. GARRIDO FENÉS, Alicia. Op. cit, pp. 106-108.
17. Ibid, pp. 109-114.
18. Vid. GARRIDO FENÉS, Alicia. Op. cit, pp. 126-128.
19. Vid. AGRASAR QUIROGA, Fernando. *Guía de arquitectura de Vigo 1930-2000*, COAG, Vigo, 2003, pp. 180-183.
20. Vid. AGRASAR QUIROGA, F. “Nuestra Señora de las Nieves de Xosé Bar Bóo. Notas sobre poética del espacio” en, AA.VV. *Xosé Bar Bóo. Arquitecto*, COAG, A Coruña, 1996.

Desiderio Pernas²¹ inicia su carrera profesional en Vigo en 1963, tras completar sus estudios de arquitectura en el IIT de Chicago, con un beca Fullbright. Este periodo en su formación, que incluye estancias en Holanda e Inglaterra, marca un vínculo estrecho entre su arquitectura y la obra americana de Mies. Pernas construye numerosas obras de indudable valor arquitectónico a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta en una ciudad que crece vertiginosamente utilizando el rigor y la estricta interpretación de la modernidad del maestro de Aquisgrán. Las estructuras metálicas, los cerramientos de ladrillo visto arriostando las líneas oscuras de acero y las grandes superficies acristaladas de suelo a techo chocaban con lo que se entendía como adecuado al clima y la tradición constructiva de Galicia. Desiderio Pernas utilizó las formas miesianas como invariantes de su propia arquitectura. Las primeras viviendas proyectadas por el arquitecto suman ecos de las casas europeas de Mies con las Case Study Houses²² californianas y ejemplos de viviendas nórdicas²³. Esta mixtura moderna intenta satisfacer las exigencias propias del encargo privado, que se aproxima a una fórmula de más interesantes resultados en un híbrido de las obras americanas de Mies y las europeas de Jacobsen. La Iglesia de Santa Clara en Vigo, proyectada en 1968 reúne el hallazgo de las vigas de gran canto de hormigón con sus extremos desmaterializados por la luz, utilizados por Jacobsen en el Colegio St. Catherine en Oxford y el rigor prismático de la capilla del Campus del IIT de Mies.



Colegio Universitario de Vigo. Campus Lagoas-Marcosende, 1977. Desiderio Pernas.

El colegio de educación especial Saladino Cortizo²⁴ en las afueras de Vigo, proyectado en 1968, utiliza la solución organizativa de la escuela Munkegards²⁵ de Jacobsen, construida en Hellerup. A la retícula de aulas, patios y pasillos se añaden cuatro volúmenes en las esquinas, dos de los cuales, de mayor volumen, reproducen la solución constructiva del Crown Hall del IIT. El conjunto construido encarna la idea de lo moderno con un grado de rigor y ortodoxia difícilmente igualable en la producción gallega de aquellos años, a lo que se suma la capacidad de su arquitecto para resolver los detalles de construcción más allá de la corrección, dotándolos de un silencio y un sentido poético que indica hasta que punto calaron en el arquitecto vigués las enseñanzas del gran maestro moderno.

El Colegio Universitario de Vigo²⁶ diseñado por Pernas en 1968 aplica una estricta retícula de 7,5x7,5 metros, orientado según ejes cardinales. Esta rigidez cartesiana y abstracta se pliega a las exigencias de la topografía desplazando verticalmente cada una de las piezas para crear una rica secuencia de espacios y plataformas a distintos niveles. A pesar de todas las citas miesianas presentes en esta interesante obra, en los materiales, la construcción o la negación de la forma, la más palpable influencia norteamericana del gran maestro moderno es el constante juego de reflejos y percepciones a través de planos transparentes. Este hallazgo plástico se inició en la Europa de entreguerras y, en las décadas siguientes, protagonizó las obras de Mies en Chicago y Nueva York.

La obra de Fernández-Albalat, Bar Bóo y Pernas, protagonistas de la recuperación del discurso moderno en Galicia, ejemplifican un episodio más de la evidente influencia de la arquitectura norteamericana en el trabajo de los profesionales españoles de aquellos años. Norteamérica acogió la nutricia diáspora de los arquitectos europeos en el momento álgido del desarrollo de la modernidad. Ese ininterrumpido discurso moderno, truncado temporalmente

21. Vid. el catálogo de la exposición *Desiderio Pernas. Do detalle á cidade: 60/70*, organizada por el COAG en el Centro Cultural Caixanova de Vigo en 2005.

22. Vid. SMITH, Elizabeth A.T. (Ed.), *History and Legacy of the Case Study Houses*, MOCA, The MIT Press, Los Angeles, Cambridge (Mass.) 1998.

23. Vid. NISSEN, Helge, *Modern Danish Houses*, Host & Sons, Copenhagen, 1961.

24. Vid. AGRASAR QUIROGA, Fernando. *Guía de arquitectura de Vigo 1930-2000*, COAG, Vigo, 2003, pp. 188-191.

25. Vid. SOLAGUREN-BEASCOA, F. Arne Jacobsen. *Aproximación a la obra completa 1950-1971*, Caja de Arquitectos, Barcelona, 2001, pp. 42-54.

26. Vid. AGRASAR, F. (Ed.), *A Cidade Universitaria de Vigo*, UV, Vigo, 2005.

en Europa y suspendido por un periodo más prolongado en España, mostró un espejo de superficie perfecta en la que observar la imagen seductora que urgía retomar. La esencialidad de lo norteamericano, encarnado en el rico mundo formal de Wright ofreció otras posibilidades: el diálogo con la tradición y el paisaje, la expresión de los materiales y de las técnicas constructivas, en los que algunos de nuestros arquitectos vieron el cauce adecuado para retomar, y transformar, la idea de la modernidad en un país que quería tomar conciencia de su cultura e historia.

NEUTRA: FUNCIONALISMO EN ESTADO PURO

Rubén A. Alcolea

La *Lovell Health House* de Richard J. Neutra apareció publicada por primera vez en España en 1932¹. En aquella ocasión, *A.C.*, *Documentos de Actividad Contemporánea* ofreció, sobretodo, unas elocuentes fotografías. Éstas se acompañaban de una concisa descripción del programa -una casa unifamiliar y pequeña escuela de salud- y de la definición de las instalaciones y métodos constructivos utilizados. La tecnología utilizada por el arquitecto en ese proyecto sigue siendo, aún hoy, abrumadora:

La instalación eléctrica comprende, además de la iluminación y el teléfono, proyectores, cocinas eléctricas, radio, un sistema de señales y un aparato de control de la temperatura. La calefacción se efectúa por circulación de aire, quemándose gas de alumbrado. Para mayor economía, se adoptan las dimensiones de ventanas existentes ya en el mercado, lo que determina las medidas del armazón metálico. Dicho armazón es muy ligero, tiene una dimensión estandarizada de 155 cm entre ejes de montantes, con una sección simétrica mínima para un esfuerzo normal de compresión. Las construcciones en voladizo y galerías están suspendidas del techo por medio de tirantes. (...) A causa de los cuidados personales y del trabajo minucioso y completo del arquitecto, esta casa ha servido para toda clase de trabajos científicos. (...) Para calcular los gastos se ha pagado a los obreros por horas de trabajo, y el precio total, comprendidos los movimientos de tierras, jardines, dispositivos para riego, piscina, estanque, instalaciones interiores, mobiliario, instalación de alumbrado, etc. y descontando el precio del terreno, asciende a 106.000 horas de trabajo.

Es difícil definir con exactitud el modo en que la arquitectura moderna norteamericana llegó por primera vez a la península, aunque no cabe duda que la publicación por parte de *A.C.* de la *Lovell Health House* debe considerarse como un punto de inflexión que cambió el modo en que los pocos modernos españoles percibían la arquitectura procedente del otro lado del océano. La asociación inevitable de la arquitectura del californiano como símbolo del *American Way of Life*, tan generalizada a partir de la década de los años 1940, dista mucho de la realidad con la que Neutra se presentó a los arquitectos europeos con sus primeras obras durante la década de 1930. El funcionalismo estricto de estas primeras obras hace referencia inequívoca a las teorías heredadas de Le Corbusier, situándose quizá como único ejemplo realmente construido de la auténtica “máquina de habitar”, cuya realización absolutamente fiel únicamente era posible en el país con la tecnología más desarrollada: los Estados Unidos de América.

La fascinación de Neutra por la prefabricación y, en definitiva, por la integración de los procesos industriales en la arquitectura no era nueva. De hecho, el arquitecto había abandonado su posición acomodada en el estudio de Mendelsohn para viajar en 1923 al país del automóvil y los rascacielos, y desde su

1. "Casa de la Salud. San Francisco de California. Arquitecto: Ricardo J. Neutra", en *A.C.*, *Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 6, segundo trimestre 1932, pp. 39-40.

A.C. Documentos de Actividad Contemporánea, n. 6, 2º trimestre 1932, pp. 39-40.



2. Neutra describía así el modo de vida Americano: "... Es un país en el que uno, continuamente, compra calcetines nuevos para desechar los viejos..." HINES, Thomas. *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, Oxford University Press, Nueva York, 1982, p. 46.

3. *Ibid.* p. 48.

4. NEUTRA, Richard J. *Life and shape*, Appleton-Century-Crofts, Nueva York, 1962, p. 190.

5. NEUTRA, Richard J. *Wie Baut Amerika? Gegenwärtige Bauarbeit Amerikanischer Kreis*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927. Este libro no se encuentra traducido al español, aunque hay una traducción al inglés, no editada, por Regula Niedermann Fybel, depositada en el UCLA Research Library's Department of Special Collections. Cfr. También NEUTRA, Richard J. *Amerika, Die Stilbildung des neuen Bauens in der Vereinigten Staaten*, colección Neues Bauen in der Welt, n. 2, Anton Schroll and Co., Viena, 1930.

6. El primer libro de Neutra precedió a *Internationale Neue Baukunst -Arquitectura Internacional-*, de Hilberseimer y a *Groszstadtarchitektur -Arquitectura para la gran ciudad-*, del mismo autor. Al año siguiente, en 1928, verían la luz otros dos libros de Schneck sobre mobiliario, seguidos de *Beton als Gestalter -Hormigón como generador de forma-*, de Hilberseimer y Julius Vischer. HILBERSEIMER, Ludwig. *Internationale Neue Baukunst*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927; HILBERSEIMER, Ludwig. *Groszstadtarchitektur*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927, ed. en castellano en HILBERSEIMER, Ludwig. *La arquitectura para la gran ciudad*, Edición Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1979; SCHNECK, Adolf G. *Der Stuhl, stuhltypen aus verschiedenen Ländern und versuche neuerzeitliche lösungen in ansichten uns masszeichnungen*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1928; SCHNECK, Adolf G. *Das Möbel als Gebrauchsgegenstand*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1928; HILBERSEIMER, Ludwig; VISCHER, Julius. *Beton als Gestalter*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1928.

7. Según Thomas Hines: "(...) en comparación con la belleza poética de sus cartas, el estilo de *Wie Baut Amerika?* es pesado, retorcido y, ocasionalmente ofuscado. (...) Sin embargo, en ocasiones, las montañas de datos son tediosamente formidables." HINES, Thomas. *Richard Neutra and the search for modern architecture*, op. cit., p. 64.

8. HITCHCOCK, Henry-Russell. "How America Builds", en *Architectural Record*, vol. 63, n. 6, junio 1928, pp. 594-595.

desembarco en Nueva York, sus impresiones fueron una mezcla de asombro y decepción pero, sobretodo, de absoluta fascinación². Después de algún tiempo dedicado a explorar la ciudad y a colaborar de manera esporádica con algunos estudios neoyorquinos, Neutra abandonó Nueva York en febrero de 1924 de camino a Chicago, la ciudad que él consideraba "centro de la nueva arquitectura"³.

Allí estuvo trabajando en el estudio de Holabird&Roche, la prestigiosa firma que, junto con Adler&Sullivan y Burnham&Root, se había convertido en pionera del desarrollo de rascacielos a finales del siglo diecinueve. Neutra trabajó durante algunos meses en la construcción del *Palmer House Hotel*, y esa experiencia consolidó definitivamente su admiración por la industrialización americana. El propio Neutra escribiría, más tarde, a propósito de los procesos industriales, la prefabricación y la construcción empleados en ese edificio:

A un europeo le podría parecer que este gran mercado debería ofrecer la oportunidad de intensificar labores de investigación y desarrollo que deberían redundar en un crecimiento beneficioso de la industria, y en especial del campo de la construcción. (...) Sólo en los Estados Unidos puede beneficiarse de ello la arquitectura moderna, ya que no sólo tiene la ingenuidad y la maquinaria necesaria para llevar a cabo nuevas piezas prefabricada sino que, por encima de todo, tiene los mecanismos de distribución (...) incluyendo las casas prefabricadas encargadas por correspondencia, así como los métodos para su control de calidad.

Los meses de trabajo en Chicago, a pie de obra del *Palmer House Hotel*, calaron tan hondo en Neutra que su experiencia daría origen en 1927 a su primer libro, titulado *Wie Baut Amerika? -¿Cómo construye América?* El título original propuesto por Neutra era *Amerikanischer Kreis-Amerikanischer Bauen* -La órbita americana-el edificio americano-, pero los editores decidieron cambiarlo por *Wie Baut Amerika?* considerando que éste podría causar un mayor impacto entre el público y ejercer un fuerte reclamo para incrementar su venta. *Wie Baut Amerika?* constituía el primer volumen de una de las famosas colecciones publicadas en esos años, *Baubücher*, que pretendía conjugar tanto la voluntad de ofrecer una visión más internacional de la arquitectura como de aportar posturas más íntimamente ligadas a la modernidad⁴.

Pese a su contenido algo áspero, la difusión del libro fue muy amplia, además de producirse muy rápidamente⁵. De hecho, Neutra mezcla las descrip-

ciones de proyectos con sus propios planteamientos teóricos, por lo que se demuestra una decisión firme de impedir el discernimiento entre la realidad y sus propuestas. Sin embargo, el libro consigue adoptar un carácter lógico y muy riguroso, muy acorde con las publicaciones alemanas de la época. La dificultad para descubrir que las propuestas teóricas son únicamente eso, teóricas, insertadas entre el amasijo de datos y exaltaciones a la industria americana, favoreció tremendamente al arquitecto, que se vio de repente, aunque no de manera involuntaria, encarnando los profundos valores de la construcción moderna. Al mismo tiempo, de cara a los lectores europeos, Neutra aparentó gozar de una posición prestigiosa e influyente en los Estados Unidos, lo que le valió que causara muy buena impresión entre los críticos alemanes, ávidos de encontrar a algún autor de prestigio capaz de alejarse lo suficiente del lirismo utópico de Le Corbusier. Todo ello hizo que Neutra obtuviera un gran éxito en una Europa dominada por unos críticos cuyo enfrentamiento con el maestro suizo no había hecho más que empezar.

La buena aceptación de *Wie Baut Amerika?* entre la crítica europea se debió en gran medida al precedente que supuso la aparición de la reseña de Henry-Russell Hitchcock en el *Architectural Record* de junio de 1928. La presentación de Hitchcock ofrece una extensa síntesis del contenido del libro, alabando especialmente el proyecto de *Rush City*. Destaca, a primera vista, la manera en la que el crítico presenta al autor, describiéndolo como “el colaborador austriaco de Frank Lloyd Wright en la construcción del Hotel Imperial de Tokio, y ahora arquitecto americano que ejerce al oeste del país⁹”. Es más que conocido el error cometido por Hitchcock, confundiendo a Neutra con Rudolf M. Schindler, ya que fue este último el que realmente colaboró con Wright durante el desarrollo del Hotel Imperial⁹. Se trata sólo de la primera de una larga serie de imprecisiones respecto la autoría de algunos proyectos realizados conjuntamente en los que será Neutra, en solitario, quien se atribuya el trabajo. También es posible que Hitchcock no cometiera el error intencionadamente, ya que la ambición de Neutra le llevó a presentarse, en más de una ocasión, como un importante colaborador de Wright pese a haber trabajado sólo algunos meses junto a él. En cualquier caso, Neutra apareció ante el público europeo nada menos que como el sucesor del gran maestro Frank Lloyd Wright.

La alabanza final de Hitchcock ahonda conscientemente en la polarización entre las figuras de Schindler y Neutra, omitiendo de manera definitiva a aquél. Según Hitchcock, “Neutra se presenta como uno de los poco menos de media docena de arquitectos que trabajan en los Estados Unidos -y es el único seguidor de Wright de formación extranjera- realmente convencidos, al igual que los maestros de la arquitectura francesa, alemana u holandesa, de la relación esencial entre el diseño moderno y sus métodos y formas de construcción”. Hitchcock sitúa a Neutra junto a los maestros europeos -Le Corbusier, Walter Gropius y J. J. P. Oud- a quienes en el número anterior de *Architectural Record* había considerado “los nuevos pioneros”¹⁰. A este respecto, Hitchcock concluye¹¹:

Para el arquitecto de *Rush City* [Neutra], al igual que para el arquitecto de Pessac, Dessau o Róterdam, la arquitectura es la cristalización estética de las soluciones ingenieriles a los problemas de construcción. La creación vuelve a ser, al igual que en los tiempos de las grandes estructuras arquitectónicas del pasado, una posibilidad, y nunca en un lugar mejor que en la propia América.



NEUTRA, Richard J. *Wie Baut Amerika?*, Portada e interior.

9. La construcción del Hotel Imperial de Tokio se desarrolló entre 1915 y 1922, antes de la llegada de Neutra al estudio de Wright. Durante su breve estancia en Taliesin, Neutra colaboró en varios proyectos interesantes pero ninguno de ellos llegó a construirse. En cambio, la participación de Schindler en el desarrollo del Hotel Imperial está perfectamente documentada. Recientes investigaciones de Maureen Mary en el archivo de Schindler demuestran la importante participación de éste en el proyecto. La famosa disputa que tuvo lugar en 1931, por la que Schindler se presentaba como arquitecto al mando de la oficina de Wright durante las estancias del maestro en Japón, y que Wright desmentía, había puesto en tela de juicio el trabajo de Schindler junto al maestro. Sin embargo, la correspondencia entre ambos, la mayoría de la cual cubre el periodo entre 1918 y 1922, confirma de manera definitivamente la versión de Schindler. Cfr. SHEINE, Judith. *R. M. Schindler*, Phaidon Press Limited, Nueva York, 2001, p. 35 y ss.

10. HITCHCOCK, Henry-Russell. “Modern Architecture. The New Pioneers”, en *Architectural Record*, vol. 63, n. 5, mayo 1928, pp. 453-460.



NEUTRA, Richard J. *Wie Baut Amerika?* Ilustración 44a y 44b, p. 46, Palmer House.

En su defensa convencida de los métodos de prefabricación industrial, Neutra aboga en las páginas de *Wie Baut Amerika?* por una nueva arquitectura, de tipo impersonal y anónima, contradiciéndose, sin embargo, con el ensalzamiento efectivo que lleva a cabo de algunas de las grandes figuras heroicas de la arquitectura, como Wagner, Mendelsohn, Sullivan o el propio Wright. Con todo, Neutra se ofrece, a través de sus propias páginas, como un arquitecto capaz de conjugar ambas posturas, pretendiendo convertirse en un nuevo profeta o como él mismo se definió, un “nuevo mesías” de la arquitectura moderna.

No cabe duda que *Wie Baut Amerika?* se convirtió en uno de los manifiestos arquitectónicos americanos, si es posible considerarlo así, de mayor influencia y repercusión. La obra tuvo gran difusión, debiendo gran parte de su éxito en el claro favoritismo con el que Neutra fue tratado por Hitchcock. La publicación de este texto marcó la relación con la que los arquitectos europeos se acercarían desde entonces a la arquitectura norteamericana, convirtiéndose en un libro de absoluta referencia. Además, no hay que olvidar que *Wie Baut Amerika?* entró con mucha fuerza en la sociedad arquitectónica alemana, ya que fue editado por una de las más importantes editoriales de arquitectura del momento, influencia que se extendería por toda Europa gracias a la situación predominante de la industria editorial germana. La propia editorial Julius Hoffmann incluiría, en otros volúmenes y a modo de publicidad, algunas reseñas llevadas a cabo por medios de prensa europeos. Así, por ejemplo, el diario *L'Enterprise* de Zúrich lo describiría así¹²:

La obra del Sr. Richard J. Neutra no es un simple manual de construcción, sino que se trata más bien de una lectura extremadamente sugerente tanto para arquitectos como para los ingenieros que se interesen por las cuestiones modernas de la circulación y la construcción. La excelente presentación del libro, especialmente desde el punto de vista de la impresión de las ilustraciones, y también por su estilo vivo, no hará que le falten los lectores.

Del mismo modo, el periódico berlinés *Die Baugilde* iría más allá, y en su reseña del libro no duda en describir a Neutra como a un arquitecto de grandes rascacielos cuando, en realidad y por aquellas fechas, apenas había construido un par de pequeños proyectos en California¹³:

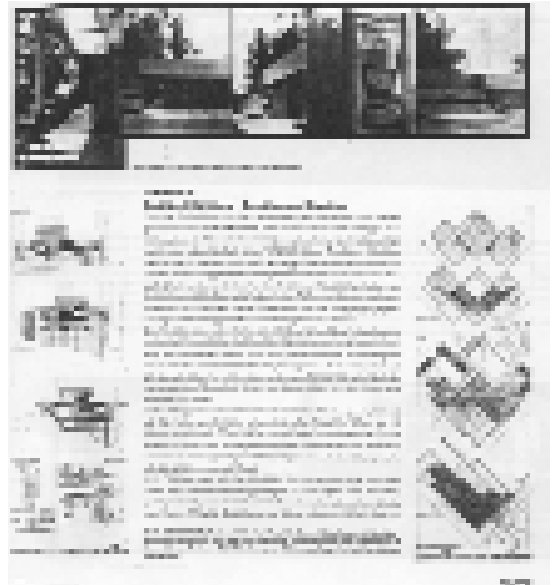
Se trata del libro de un especialista, del mismo que ha llevado a cabo grandes edificios en Nueva York, Chicago y Los Ángeles. No se podría hacer un mejor reportaje sobre el mara-

11. HITCHCOCK, Henry-Russell. "How America Builds", op. cit.

12. Cit. En HILBERSEIMER, Ludwig. *Groszstadterchitektur*, op. cit., p. 107.

13. *Ibid.*, p. 107.

14. La colaboración de Neutra con *Das Neue Frankfurt* comenzó en abril de 1928 y se desarrolló de manera bastante continuada hasta 1931, mientras que su relación con *Architectural Record* fue menos intensa, limitándose a la inclusión de tres artículos. El contenido de las colaboraciones de Neutra en estas revistas guarda estrecha relación con el de sus dos libros, por lo que juntos componen un discurso teórico de capital importancia para referenciar las primeras obras de Neutra. Cfr. "Um die Neue Gestaltung. Amerika" en *Das Neue Frankfurt*, n. 4, año 2, abril 1928, pp. 68-71; "Amerika. Körperübung und gegenwärtige Bauarbeit" en *Das Neue Frankfurt*, n. 5, año 2, mayo 1928, pp. 90-92; "Amerika. Bauliche Stilbildung. Bemühungen Einzelner" en *Das Neue Frankfurt*, n. 9, año 2, septiembre 1928, pp. 173-174; "Hauseinrichtung. Mailorderhäuser. Möbelmessen in Amerika" en *Das Neue Frankfurt*, n. 2, año 3, febrero 1929, p. 43; "Um die Neue Gestaltung. Verkehr und Bauen in Amerika" en *Das Neue Frankfurt*, nn. 7-8, año 3, julio-agosto 1929, pp. 160-161; "Architecture conditioned by Engineering and Industry" en *Architectural Record*, vol. 66, n. 3, septiembre 1929, pp. 272-274; "City planning" en *Architectural Record*, vol. 66, n. 5, noviembre 1929, p. 504; "Terminals?-Transfer!" en *Architectural Record*, vol. 68, n. 2, agosto 1930, pp. 99-104; "Bericht aus Amerika. Umbaute Grössträume in U.S." en *Das Neue Frankfurt*, n. 9, año 5, septiembre 1931, pp. 171-173.



villosa mundo de la arquitectura americana, sino de mano de los que conocen a fondo los problemas de la construcción de ese país: los técnicos con un profundo conocimiento de números, materiales y su utilización.

Das Neue Frankfurt, n. 4, año 2, abril 1928, p. 68.

Das Neue Frankfurt, n. 9, año 2, septiembre 1928, p. 173.

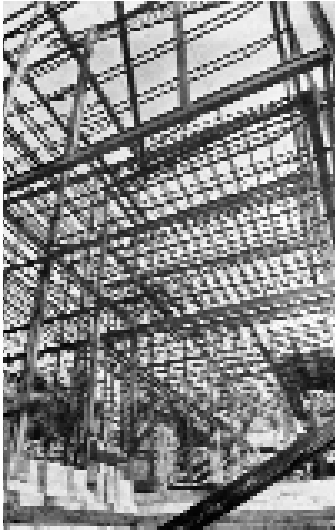
Es obvio que para Europa, y especialmente en el ambiente germano, Neutra entra en escena de manera apoteósica, no sólo como un gran experto en los sistemas de gestión y construcción de la tan mitificado como desconocida arquitectura americana, sino que además era capaz de ocupar el vacío que el ya muy depreciado Frank Lloyd Wright había dejado. Los orígenes europeos de Neutra, y en especial el dominio de la lengua alemana, también contribuirían a situarle como el único corresponsal americano de la industria gráfica europea, colaborando esporádicamente en las prestigiosas *Das Neue Frankfurt* y *Architectural Record*¹⁴.

Este halo místico producido en torno de la figura de Neutra sería aprovechado por el arquitecto para su consolidación, en 1930, como principal representante de la vanguardia norteamericana e indiscutible punto de referencia de la modernidad en ese país. Es más que conocido que Neutra dedicó todo ese año a promocionarse por todo el mundo, y especialmente para dar a conocer el que puede considerarse su primer edificio de relevancia: la *Lovell Health House*. Neutra sedujo al público japonés, situándose además en una reconocida y privilegiada posición ante el público europeo, consiguiendo incluso que Mies van der Rohe le invitara a participar de la vida activa de la Bauhaus durante seis semanas¹⁵.

El propio Wright, en una carta a Lewis Mumford, hará referencia, algo más tarde al contenido de las conferencias de Neutra por Europa, sobre las que dijo: “Widjeveld [sic] le invitó a dar una conferencia en Ámsterdam, y Neutra aburríó a la audiencia con 76 diapositivas, de las que 65 eran de su *Health House*”¹⁶. La carga crítica de este comentario de Wright estaba más que justificada. La realidad es que, por las fechas en que Wright escribió esas líneas, enero de 1932, y catapultado por su participación en la exposición del Estilo Internacio-

15. Durante la primavera de ese año emprendió el largo viaje que acabaría en Europa. Se embarcó en California y atravesó el Pacífico, haciendo escala en Japón con la intención de “ver algunas cosas de Oriente antes de llegar a Europa”. Lo más relevante de su estancia en Japón fue la oportunidad de exponer la *Lovell Health House* en Tokio, Kyoto y Osaka, preparando lo que sería su gira europea. En el viejo continente, Neutra impartió conferencias en ciudades como Ámsterdam o Basilea. De hecho, todas las charlas de Neutra tuvieron un contenido muy similar, haciendo un hincapié especial, podría decirse que casi exclusivamente, en la presentación de la *Lovell Health House*.

16. Carta de Frank Lloyd Wright a Lewis Mumford, fechada en enero de 1932, en PFEIFFER, Bruce Brooks, WOJCIWICZ, Robert. Ed., *Frank Lloyd Wright and Lewis Mumford. Thirty years of correspondence*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2001, p. 126.



Lovell Health House en construcción, publicadas en NEUTRA, Richard J. *Amerika*, pp. 140-141.

nal, Neutra era ya considerado el máximo exponente -por no decir el único- de la modernidad americana, habiendo desbancado definitivamente a Wright y omitido por completo a Schindler.

Pero el comentario de Wright a propósito de las conferencias de Neutra en Europa no debería dejarnos indiferentes. Si bien es cierto que, por aquel entonces, Neutra tenía muy poca obra construida, la realidad es que la mera descripción de la *Lovell Health House* bastaba para seducir a los primeros espadas de la arquitectura moderna europea que, como Mies, veían en esa casa la encarnación absoluta de los principios básicos del funcionalismo más puro. Se había construido, al fin, la auténtica máquina de habitar, un edificio en el que la industria y la tecnología más punteras se integraban con la arquitectura para dar una respuesta conjunta. Neutra omitía descaradamente las descripciones compositivas o volumétricas, siendo consciente que la realización de un prisma puro, blanco y acristalado quedaba en segundo plano. Eso podía construirse en cualquier lugar del mundo, pero la tecnología utilizada, propia de los rascacielos y la industria automovilística o aeronáutica, sólo estaba disponible en los Estados Unidos.

Por otro lado, la publicación de la *Lovell Health House* en *A.C.* marca el momento en el que Neutra comenzará a ser un punto de referencia importante en España. La incapacidad manifiesta de la industria española de inmiscuirse en los procesos constructivos asociados directamente a la arquitectura hizo que los arquitectos españoles no confiaran del todo en los postulados de Neutra para desarrollar sus proyectos. La influencia del funcionalismo estrictamente más puro, el procedente de California, quedará latente para ser desvelada y ejercitada finalmente por los arquitectos españoles de los años cincuenta.

LA UNIDAD VECINAL 'RURAL': DEL 'PARQUE CENTRAL' A VEGAVIANA

LAS UNIDADES VECINALES PROPORCIONAN EL SIMULACRO DE UNA VIDA PUEBLERINA¹

Antonio Álvaro Tordesillas

El concepto de Unidad Vecinal Rural [UVR] nace apoyado en el de Unidad Vecinal [UV] de Clarence Perry, con la licencia que la crítica de Tafuri nos ofrece. Es éste un concepto que proponemos con el objeto de desarrollar un instrumento de análisis, basado en el de la *neighborhood unit* americana.

Definamos entonces la [UV] para, a continuación, incorporarle el 'sufijo' rural y sus connotaciones. Éstas vendrán dadas cuando relacionemos las experiencias norteamericanas con los pueblos de colonización españoles, como Vegaviana, Esquivel o Sacramento.

Pero, ¿y lo de 'Parque Central'?, ¿a cuento de qué?

La primera imagen que nos viene a la cabeza es la de Nueva York, la del parque de Olmsted y Vaux, y quizá pensemos que hay excesiva distancia entre éste y los pueblos de colonización. Sin embargo, es nuestro propósito aproximar ambos extremos, para lo cual vamos a tomar la idea del 'parque central' como primera piedra sobre la que componer este discurso. En realidad, estamos forzando una relación complicada: quizá en vez del 'parque central' hubiera sido más prudente decir el 'lugar central', el espacio comunal que vamos a estudiar y del que es necesario adoptar una imagen publicitaria, sea el parque de Nueva York, como concepto del que partir para componer nuestra idea de [UVR]. El 'parque central' o el 'lugar central' no es sino una excusa que utilizaremos para desarrollar un sistema de análisis que nos va a revelar una nueva visión de la colonización española.

EL LUGAR CENTRAL

Sabemos del carácter deshumanizado que habían alcanzado las ciudades industrializadas anglosajonas del llamado *laissez-faire*; así como de la reacción del movimiento progresista de la segunda mitad del siglo XIX, como respuesta a las consecuencias del fuerte proceso de industrialización. En su desarrollo, en una de sus vertientes, se expresa la necesidad de integrar la naturaleza con la ciudad; obviamente no será ésta la única, si bien, es la que nos interesa destacar aquí.

A su vez, el interés por los parques públicos se había visto incrementado desde mediados del siglo XIX, mediante el estudio de los ejemplos europeos, principalmente londinenses, y la difusión de experiencias de personajes

1. TAFURI, Manfredo. *Storia dell'architettura italiana 1944-85*, Turin, 1986.

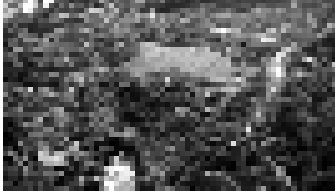


Fig. 1. El 'lugar central' de Manhattan (NY).

como, entre otros, Frederick Law Olmsted (que en 1850 ya había viajado a Inglaterra)².

“Entre los planes modernos de planeamiento americanos y esta cultura del Golden Day; la fe en el futuro y que éste traerá algo mejor, el lograr un ambiente urbano eficiente, sano, democrático y progresista se desarrollan toda una serie de planes que culminarán en esta visión regionalista de la ciudad, el rechazo a la metrópolis y la integración con el paisaje que caracteriza el modelo americano. La inserción de parques en la ciudad, como respuesta a este anhelado contacto con la naturaleza, se convierte en todo un movimiento urbano”. (Hernández J., Sarah Inés, *La Ideología Americana y el CIAM de Posguerra*, Internet Resources for Architecture and Urban Design in the Caribbean, Septiembre 1995).

El parque de Nueva York³ no es más que el primer experimento sobre el ansiado contacto con la naturaleza de las ciudades (Fig. 1). Parque, que además de poner en práctica por primera vez la separación de circulaciones de diferentes usuarios, supone la más importante meta de crear un ‘espacio comunal’; “este espacio al que todos los habitantes tendrán acceso y podrán utilizar, contribuirá a romper con la división de clases tan marcada en la fase de industrialización, y constituye un paso en el camino a este ideal democrático”⁴. Meta que incorporará Perry a sus neighborhood units respaldado por el firme pensamiento de Mumford⁵, es decir, a través de una consideración más vitalista del hombre.

Dal Co asegura que “Central Park es un episodio decisivo en la historia de la urbanística americana”⁶, pero podemos aventurar que además lo sería también -indirectamente- en la historia de otros países. Rescatemos entonces dos ideas y quedémonos con ellas: la separación de circulaciones y especialmente el espacio comunal. Ambas van a ser la base del la unidad vecinal.

Por otro lado, las experiencias contemporáneas europeas sirven de influencia sobre el pensamiento progresista del momento, y en particular, la de la Ciudad Jardín de Howard, de mayor semejanza con su tradicional vida suburbana. Las realizaciones de los modelos británicos de Letchworth (1903) y Welwyn (1919) son la base sobre las que Clarence S. Stein y Henry Wright ensayarán las ciudades de Sunnyside Garden (1924) y Radburn (1928).

EL ESQUEMA RADBURN: LA SUPERMANZANA Y LA SEPARACIÓN DE CIRCULACIONES

En 1923 se forma en Nueva York un grupo de arquitectos, sociólogos, planificadores, economistas, con el nombre de Regional Planning Association of America [RPAA]⁷ que se dedica a “una labor de auténtica investigación sobre las *neighborhood* americanas, en un proceso similar al de las siedlungen alemanas de posguerra”⁸.

Dos son los proyectos representativos de la [RPAA], como ya hemos entrevisto: Sunnyside Gardens (Queens) y Radburn (Nueva Jersey), ambos de Wright y Stein, con la colaboración de Frederick L. Ackerman para el estudio de las tipologías residenciales en el primero. En él, se investiga sobre el espacio intermedio que sirve de transición entre el público y el privado, entre la calle y la vivienda; se reflexiona sobre conceptos acerca de la eliminación tradicional de la calle, de espacios abiertos y densidades bajas. En Radburn, una ciu-

2. Sobre esto consúltese DAL CO, Francesco. “De los parques a la región. Ideología progresista y reforma de la ciudad americana”, AA.VV., en *La ciudad americana. De la guerra civil al New Deal*, GG, Barcelona, 1975, pp. 162-165.

3. Proyectado por Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux tras ganar el concurso organizado por la Comisión para la ordenación de *Central Park* en 1857, con el proyecto *Greensward*. Se extiende entre las calles 59 y 106 y las avenidas quinta y octava; tiene una superficie de 341 has.

4. HERNÁNDEZ, J.; SARAH, Inés. *La Ideología Americana y el CIAM de Posguerra*, Internet Resources for Architecture and Urban Design in the Caribbean, septiembre 1995, <http://www.periferia.org/history/iusciam.html>.

5. Lewis Mumford (1895-1990), filósofo social, historiador y urbanista estadounidense es uno de los personajes clave en el estudio del desarrollo urbanístico norteamericano de la época. Discipulo de Patrick Geddes, toma de él dos ideas substanciales: la experiencia vivencial de la ciudad para su planeamiento y la importancia de la relación entre ciudad y región.

6. DAL CO, F., op. cit. p. 166.

7. A la que pertenecieron, entre otros, Henry Wright, Clarence Stein y Lewis Mumford, pero no Clarence Perry.

8. ORDEIG CORSINI, José María. *Diseño Urbano. El discurso urbano hasta 1940*, Instituto Monsa de ediciones S.A., Barcelona, 2004, p. 34.

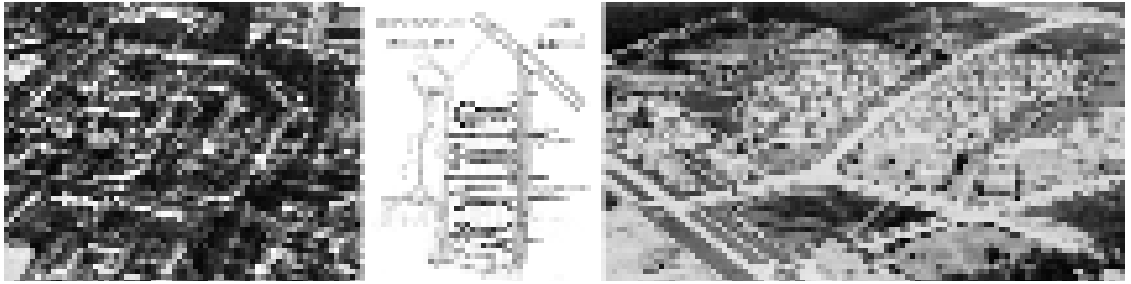


Fig. 2. Letchworth, esquema sobre la separación de circulaciones de Radburn (Terán, F.) y Radburn.

dad de cuatro kilómetros cuadrados para 25.000 habitantes, además se experimenta con la separación de los sistemas viarios, de manera que el peatón y el vehículo nunca se crucen. El espacio de acercamiento de uno y otro lo suponen dichos espacios intermedios, que aquí se formalizan en calles en fondo de saco⁹.

Esta manera de organización se determinaba mediante el concepto de 'supermanzana' residencial, delimitada por las calles de distribución de vehículos. Y en su interior se definía un espacio verde central al que daban acceso todas las viviendas, y que nos conecta con la idea inicial del lugar central peatonal. Así, las calles de término, en fondo de saco y las propias viviendas, ejercen de tránsito entre un ambiente y otro. A su vez, las zonas verdes de cada supermanzana, se comunican entre sí mediante pasos subterráneos permitiendo caminar por toda la ciudad sin la interferencia de los vehículos.

La supermanzana proponía pues, la creación de entornos residenciales libres de tráfico, eliminando algunas de las calles de la tradicional retícula regular y sirviéndolas desde un anillo que las rodease.

Podemos concretar por tanto, cómo el mecanismo característico del 'esquema Radburn' no era sino la calle en fondo de saco que daba acceso a conjuntos de aproximadamente 20 viviendas alojadas en bandas ajardinadas conectadas con grandes espacios comunes en el centro de la supermanzana. La circulación peatonal se producía desde aquí, resultando un esquema semejante a dos peines entrelazados (Fig. 2).

Radburn sólo llegó a levantar un barrio, pero significó un ejemplar "estudio pormenorizado de segregación del tráfico peatonal respecto del rodado. El espacio peatonal es el verdadero protagonista de la agrupación, al paso que el rodado es un fondo de saco que conecta con la vía pública"¹⁰.

Estas ciudades fueron seguidas por las greenbelt towns promocionadas por el gobierno de Roosevelt, en la era del New Deal: Greenhills en Ohio (1935), Greendale en Wisconsin (1935), Greenbrook en N.Y. y Greenbelt (1935) en Maryland. Después de la segunda guerra mundial, Park Forest en Illinois unió a la lista de las *New Towns* americanas.

[UV] LA UNIDAD VECINAL AUTOSUFICIENTE

Clarence Arthur Perry (1872-1944)¹¹ concibe en 1916 la idea de unidad vecinal autosuficiente de 5000 habitantes, precisada principalmente en el Plan

9. Ideas experimentadas anteriormente en las ciudades jardín británicas de Letchworth y Welwyn, donde se ensayaron cuatro tipos de cul-de-sacs: "las casas pueden encontrarse diseminadas formando un recinto cerrado a lo largo de una corta calle recta, pueden estar situadas en un tramo de calle en curva o en una calle en T; o, finalmente, en un formato rectangular más abierto. Los callejones en cul-de-sac no sólo se emplearon por su agradable efecto de intimidad y comunidad, sino también por razones económicas más prosaicas; cuando se utilizan estos callejones las autoridades tienen que mantener menos longitud de calle principal (...). En Welwyn se construirían entre doce y treinta casas en cada recinto" de BAYLEY, Stephen. *La Ciudad Jardín*, ADIR, 1981, p. 61.
10. ORDEIG CORSINI, J. M., op. cit., p. 35.

11. Padre del concepto de "Neighborhood Unit", Clarence Perry codificó los esquemas de Raymond Unwin. Mientras vivía en el suburbio jardín de Forest Hills Gardens (NY), trabajó en su esquema para la 'unidad vecinal' -una zona residencial autosuficiente que estuviera definida por unas calles principales con tiendas en las intersecciones y una escuela en el medio. El concepto de unidad vecinal autónoma fue popularizado con la publicación de *Housing for the Mechanic Age* (1939).



Fig. 3. Esquema de la [UV] de Perry.

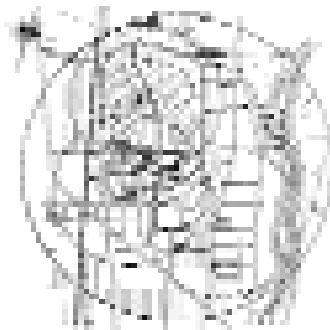


Fig. 4. Esquema de la [UV] de Stein, aplicada en la ciudad de Radburn.

12. ORDEIG CORSINI, J. M., op. cit., p. 36.

13. Sin duda, es aventurado afirmar que los arquitectos de colonización conocían las experiencias norteamericanas sin más. Lo que sí sería conveniente señalar es que los ejemplos de la colonización española más afines a esta [UVR] de la que hablamos aparecieron principalmente en la segunda mitad de los años 50, primera de los 60. Por citar algunos, Esquivel (1952), Villalba de Calatrava (1955), Valungo (1956), Gévora (1957), Vegaviana (1959), Casar de Miajadas (1960), Entrerrios (1961), Cañada del Agra (1962), La Vereda (1963), Miraelrío (1964), El Priorato (1964), Sacramento (1965), Setefilla (1965), etc.

Durante estos años, España ya libre de aislamientos políticos, recibía publicaciones extranjeras que divulgaron las experiencias foráneas así como se generalizaron los viajes entre arquitectos: Bruno Zevi (1950), Alvar Aalto (1951), Richard Neutra (1952-54), Olza, Chueca, etc.; las primeras *New Towns* británicas ya estaban construidas y se proyectaban las segundas; los conjuntos residenciales nórdicos; los planes de INA-Casa italianos; incluso era el momento de los poblados dirigidos de Madrid.

Hasta entonces son personajes aislados como García Mercadal (desde la tratadística alemana hasta el *Town and country planning* de Abercrombie), César Cort, José Luis Sert, y especialmente Gabriel Alomar, quien en 1945 viaja a EE.UU. para cursar como alumno postgraduado sus estudios en el *Massachusetts Institute of Technology* y graduarse en *'City and Regional Planning'*. Alomar publicó diversos proyectos en la revista *Arquitectura* relacionados con las prácticas anglosajonas (n. 74, 1948; n. 197, 1958...).

de Nueva York de 1929. Un 'espacio comunal' constituido por un centro comunitario, escuelas y otras instituciones situados a cinco minutos a pie de cualquier edificio, constituiría el elemento organizador básico de la [UV], donde el ser humano tuviera la posibilidad de desarrollarse y madurar (Fig. 3).

La unidad vecinal definida por Perry, eleva el concepto de ciudad jardín al sugerir una mayor vinculación e identificación de cada familia con su lugar de residencia. Y precisa una serie de condiciones que denominaría 'principios de las unidades vecinales' a saber: el tamaño, los límites, los espacios abiertos, los lugares para instituciones, agrupados en el punto central de la unidad (como foco social), los locales comerciales adecuados a la población a la que sirven, y el sistema de calles interno. De todos ellos, el tamaño estará determinado por los recorridos desde las viviendas hasta la escuela y los equipamientos comunitarios (500 metros aproximadamente).

Clarence Stein (1883-1975) expone un concepto de unidad vecinal similar basado en el esquema Radburn. La escuela elemental y el pequeño comercio diario son también el centro de la unidad vecinal delimitada por un radio no superior a media milla. Entre dos unidades se sitúan equipamientos públicos mayores de manera que la distancia máxima a cualquiera de ellos sea de una milla. Stein incorpora el hallazgo de las calles en fondo de saco para aislar el tráfico de paso y presentar un espacio libre peatonal que discurra a través de toda la unidad, como ya sabemos (Fig. 4).

[UVR] LA UNIDAD VECINAL RURAL

Pero, ¿esto y el arranque de la modernidad española?, ¿y los pueblos del Instituto Nacional de Colonización?. Si junto a la imagen de Radburn, proyectamos la de Esquivel, o la de Vegaviana, por citar dos de los ejemplos más conocidos de la colonización española, es obvio que sí. Si analizamos cualquiera de estos pueblos descubrimos que son definidos exactamente por una única unidad vecinal. Y a su vez, el propio pueblo modifica el significado de la unidad vecinal que conocemos, anulando su capacidad de asociación con otras unidades, matizándola pues, como rural. Es decir, el pueblo es definido por una [UV] y ésta es pulida por aquel. Se trata de pueblos, si se quiere, mono-[UV], lo que definimos como [UVR].

Por otro lado, y ante la crítica general vertida sobre las unidades vecinales de excesiva autosuficiencia, esta interacción que proponemos no deja de ser lógica y coherente; tal autosuficiencia, probablemente "no llegue a resolver con claridad la estructura global de la ciudad"¹², salvo si ésta se compone de una única [UV].

Probablemente no sea Colonización el único medio de relacionar los hallazgos urbanísticos ensayados en Norteamérica con la 'modernización' española, lo que si es claro es que en esta empresa también se plantearon los conflictos entre esta modernidad y los modelos consolidados, entre modernidad y tradición, y que -algunos de- los artífices del Instituto conocían las experiencias americanas¹³ -directa o indirectamente-, y convencidos de su avance decidieron incluirlas en el 'banco de ensayo' y probar. Probar, desde una perspectiva personal, pero desde la común concienciación de que el hombre, la cul-

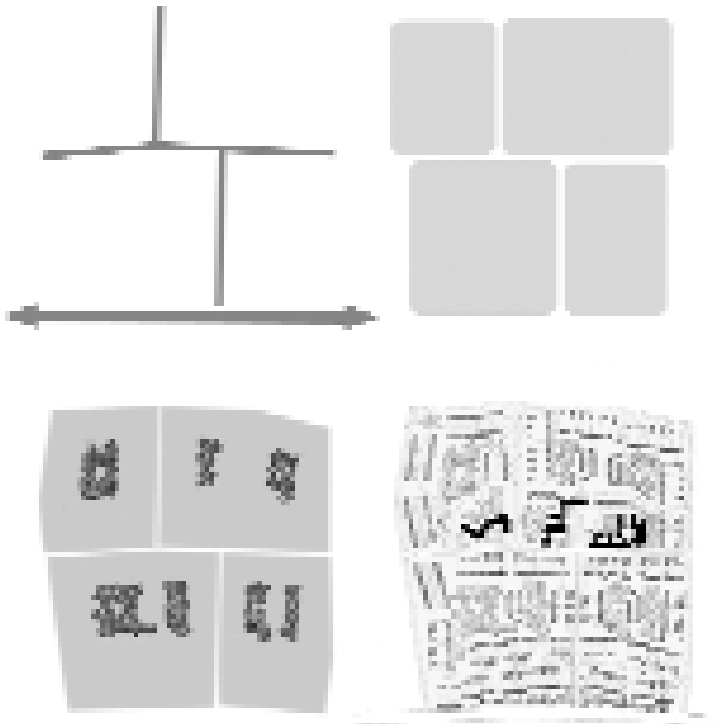


Fig. 5. Esquemas de la [UVR] Vegaviana: circulación rápida, cuatro supermanzanas, espacios interiores de relación y centro comunitario.

tura, el entorno, la historia, en una palabra el ‘contexto’, iban a ser adalid de la nueva modernidad.

EL PUEBLO DE COLONIZACIÓN COMO [UVR]

Podemos entonces, resumir dos importantes conceptos urbanísticos en la unidad vecinal: la supermanzana y las circulaciones interiores separadas. Todo ello para la consecución de un espacio comunal libre interior, lo que hemos denominado ‘lugar central’, y dentro de un tamaño limitado. Y hemos definido la [UVR] como la matizada por el obligado carácter autosuficiente requerido al tratarse de una única [UV] la que configura el núcleo rural.

Es ahora que llegamos al pueblo de Vegaviana, en Cáceres, proyectado por Fernández del Amo en 1959; además de tratarse del pueblo de colonización más conocido y divulgado. Vegaviana es una unidad vecinal definida por cuatro supermanzanas que conforman sus espacios interiores de relación, libres de tráfico y, en conjunto, se agrupan alrededor de un centro comunitario (Fig. 5). Rodeadas por un anillo perimetral para la circulación rodada, la circulación peatonal se realiza más libremente, al estilo del interior de las supermanzanas de Radburn.

“Fue propósito del proyecto conservar todo lo posible el aspecto general que ofrece el lugar y sus alrededores y adoptar un sistema urbanístico que, en su trazado, permita zonas arboladas y de vegetación menor. Las viviendas se orientan hacia el interior de estas zonas destinadas a la convivencia y expansión de sus habitantes, constituyendo grandes manzanas circundadas por una red de circulación para carros, vehículos, maquinaria y anima-

les, que las ponen en comunicación con las parcelas de labor. Asimismo, los edificios públicos se encuentran incluidos en estas zonas de vegetación y relacionados con las vías de circulación” (Fernández del Amo, José Luis, “Vegaviana, un poblado de Extremadura” en *Mi obra de Arquitectura, Palabra y Obra. Escritos reunidos*, COAM, Madrid, marzo de 1995).

En general, esta identificación con el modelo americano se va ver limitada en el aspecto de las circulaciones pues aunque los sistemas sean separativos, los asentamientos de viviendas no se agrupan en racimos alrededor de los citados fondos de saco, en cierta medida, porque no se precisaba de este espacio de ‘reducción de velocidad’ que ‘la ciudad de la era del automóvil’ demandaba.

Así pues, nos damos cuenta cómo los fondos de saco no se limitaban a la independencia de las dos redes de tráfico, sino que además lo clasificaban, separando el general, del de paso y del de término. Como señala Ayllón, “Hay que tender a que por una calle residencial no pasen más personas que las que van a esas viviendas; entonces pueden llegar a ser espacios de estar, de tertulia, de juegos de niños, jardín o incluso huertos”¹⁴. En la mayoría de los pueblos del Instituto Nacional de Colonización, las calles rodadas, en fondo de saco no buscan esta característica añadida, porque no es necesaria, sino tan solo la separación de circulaciones entre animales o vehículos y personas. Van a resultar callejones traseros tan sólo para el acceso a las dependencias agrícolas de las parcelas, dejando aquella capacidad de sociabilidad a los espacios de acceso peatonales, libres de tráfico, y sus espacios comunales. Espacios verdaderamente de relación, esparcimiento y comunicación con el resto de población.

“En Andalucía se busca con esta separación de las circulaciones dos efectos: uno de ellos sería el reafirmar el sentido de la calle-salón que se da en algunos pueblos del sur, la calle se convierte en un casinillo en el que las mujeres charlan sentadas en sus sillas junto a la puerta y los hombres se pasan la bota o el porrón de vino comentando las incidencias del día. Los carros y caballerías ensucian la calle y obligan a una mayor anchura que se contradice con esa función aglutinadora de la misma” (Villanueva Paredes, Alfredo y Leal Maldonado, Jesús, *Historia y evolución de la colonización agraria en España*, vol. 3, Ministerio de Agricultura, 1991, p. 42).

Por lo tanto, el esquema Radburn no se ha aplicado en los pueblos de colonización trasladando literalmente su trazado, sino adaptándose a la necesidad rural de éstos; es decir, en ambos casos la separación de circulaciones se realiza en función del uso que se hace de ellas, pero cuando en Radburn el habitante se desplaza rápido por una vía para llegar a su casa y se relaciona con su vecindario por los caminos lentos de su fachada trasera, en colonización el agricultor y sus animales llegan a su casa de trabajar por los patios traseros y se relaciona con su pueblo por las calles principales, peatonales. Igualmente, en ningún caso interfieren entre sí. En Radburn este hallazgo denota la importancia de la cultura del automóvil -como herramienta de trabajo-, en colonización, el necesario uso funcional -agrícola- del pueblo. Es la ‘ciudad de la era del automóvil’ frente al ‘pueblo de la era del carro’.

Pongamos ahora de nuevo la diapositiva de Esquivel (1952) (Fig. 6), de Alejandro de la Sota: ¿Qué es esto sino el esquema Radburn?

Con esta pregunta asertiva, Fernando de Terán explicaba la clara identificación del esquema separativo en el trazado del pueblo de Esquivel¹⁵. A conti-

14. Alejandro Herrero Ayllón hizo un importante estudio sobre este tema en “Separación de circulaciones”, *RNA*, septiembre de 1948, n. 81, p. 353.

15. Mesa redonda en el I Simposio Nacional Pueblos de colonización durante el franquismo. DE TERÁN, Fernando. *La arquitectura en la modernización del territorio rural*, Sevilla, 7, 8 y 9 de abril de 2005.

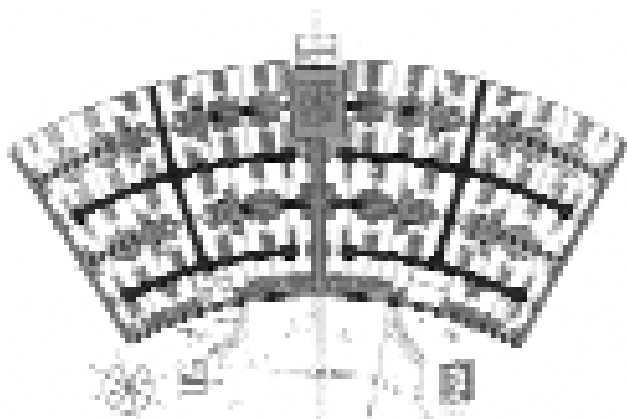


Fig. 6. Esquema de la separación de circulaciones de Esquivel.

nuación, sobre unas transparencias dibujaba dos esquemas: el eje peatonal y el esquema viario, que me he permitido repetir en esta comunicación.

El mismo De la Sota, en la memoria del proyecto escribe: “Se cuidó la conservación del pueblo al hacer el esquema; fueron separadas rigurosamente las calles de peatones y las de carros. Solamente ligeros escapes, estrechos pasos, las unen”¹⁶. Hoy en día esos pasos han desaparecido por completo, -en ese enfermizo afán por techarlo todo- exagerando aún más, si cabe, esta separación.

Las viviendas se disponen en calles “íntimas, de pequeña anchura, como las buenas de Andalucía, con jardines a sus lados y que terminan, todas, en recogidas plazoletas con fuente central; las medidas dimensiones de estas calles y de estas plazas han de contribuir de manera patente a conseguir esa escala humana que hace acogedores los pueblos”¹⁷.

Estas calles se reúnen en una central, de ‘penetración’, arbolada, con paseo central y bancos que desemboca en el amplio espacio de la plaza mayor. En cierta manera esta calle y la famosa ‘plaza desarrollada’ de Esquivel son la interpretación del espacio verde y de relación de la unidad residencial de Radburn. Hallazgo que funciona por entender todo el pueblo como una supermanzana, como una [UV]¹⁸. En la década de los cincuenta será frecuente la adopción de esta solución en los pequeños pueblos del Instituto.

Obviamente, no es Esquivel el único ejemplo donde se resuelve de esta manera la separación de circulaciones descrita, es más, es el anteproyecto de Fernández del Amo, de Torres Salinas (1951) -que no fue aprobado por el Servicio de Arquitectura del Instituto-, donde se propone por primera vez; pero sí donde se explicita de forma más clara y sincera esta intención.

Uno de los mejores ejemplos de la colonización española es el pueblo de Sacramento, en Sevilla, de Fernando de Terán (1965) (Fig. 7), donde la [UV] se delimita por ese anillo de servicio ramificado en fondos de saco que comunica los patios de labor de las parcelas con sus lotes agrícolas. Podemos señalar cuatro manzanas a partir de sus ‘lugares centrales’ pues se encuentran perfectamente entretejidas, donde dos se aproximan y relacionan de tal manera que constituyen el centro comunitario del pueblo. Es un caso soberbio de Unidad Vecinal Rural.

16. DE LA SOTA, Alejandro. *Memoria del proyecto de pueblo de Esquivel, Alcalá del Río (Sevilla)*, Madrid, septiembre de 1952.

17. DE LA SOTA, A., op. cit.

18. Esta idea se ve además, apoyada por el propio proyecto inicial de De la Sota que proponía el trazado del pueblo mediante tres manzanas formando una elipse casi cerrada.

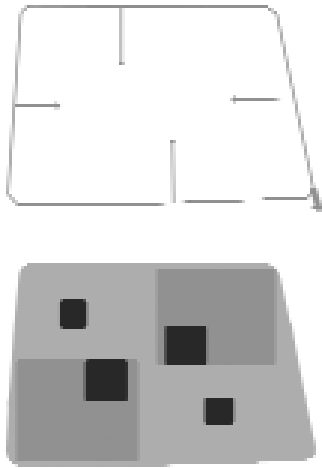
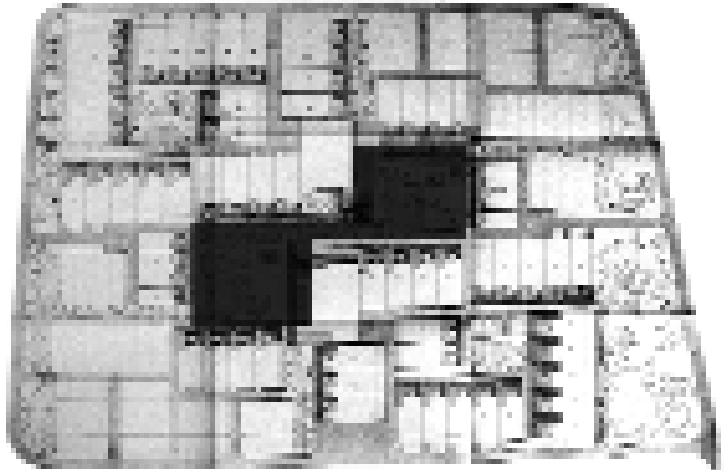


Fig. 7. Planta y subcategorías analíticas de Sacramento.



REFLEXIÓN FINAL

Separación de circulaciones y lugares centrales peatonales. Supermanzanas y un centro comunitario que las aglutina. Son cuatro subcategorías de fácil identificación que definen la Unidad Vecinal, en la que la vida 'parece ser la de un pueblo'. Ahora hagámoslo al revés. Partimos de un pueblo y con un nuevo instrumento que hemos llamado [UVR] lo analizamos desgranando su centro comunitario -desde donde se dimensiona el tamaño del núcleo-, sus supermanzanas y sus 'lugares centrales', y sus circulaciones -tanto de separación como de transición entre 'lugares'.

Quizá resulte demasiado elemental, pero también de inmediato entendimiento, que nos hemos atrevido a releer los pueblos de colonización proyectados principalmente en la segunda etapa del Instituto Nacional de Colonización, como Unidades Vecinales únicas, autónomas, agrícolas; y las hemos definido como categorías analíticas. Categoría analítica, que por otro lado, se basa en un esquema teórico, el de la [UV], que de manera más o menos consciente por sus autores fue organizador de la estructura de nuestros pueblos. La [UVR] delimitada y forzosamente autónoma, como lo son nuestros pueblos, responde por sí sola al esquema de éstos, sin más añadidos, con una, dos o la cantidad necesaria de supermanzanas.

AYUNTAMIENTO DE TORONTO: SOÑANDO CON OTRA MODERNIDAD

Iñaki Bergera

Entre 1955 y 1960 se construyeron edificios tan conspicuos como *Ronchamp*, *La Tourette*, el *Seagram*, la terminal de la *TWA*, el *Guggenheim*, la torre *Velasca* o la *Guild House*. En abril de 1958 -en medio por tanto de estos convulsos y decisivos años- se presentaron 520 proyectos al concurso del Ayuntamiento de Toronto (Fig. 1). Eclipsado probablemente por el célebre y coetáneo certamen de la Opera de Sydney, su amplia comparecencia internacional, con 42 países representados, convirtió al concurso de Toronto en un retrato del panorama arquitectónico mundial de un periodo tan singular como fue la crisis del dogmatismo del Estilo Internacional¹.

En España el concurso apenas tuvo acogida. Los arquitectos, volcados entonces en una cotidiana y desbordante actividad profesional, no veían un especial reclamo en este tipo de convocatorias. La relación entre un posible reconocimiento y la inversión de tiempo y esfuerzo requerida las hacían poco atractivas. En concreto, participaron dos equipos de Barcelona -uno dirigido por Barba Corsini y otro compuesto por los hermanos Bosch y el inglés Dennis Ball²- así como Rafael Aburto, Miguel Fisac³, José Manuel Rodríguez y el equipo de Buiza y Benjumea.

Examinar estas propuestas y singularmente el proyecto presentado por Rafael Aburto⁴ aporta un interesante argumento al debate sobre la influencia de la arquitectura norteamericana en España. En esta ocasión es un reducido grupo de arquitectos el que se atreve a competir sin complejos -una vez aprendida la lección como lo demuestran los reconocimientos internacionales por entonces cosechados- en la primera división de la arquitectura internacional.

A diferencia de los demás proyectos enviados desde España, el de Aburto no se conforma con plegarse a la ortodoxia del Estilo Internacional y tiende un puente hacia la arquitectura de los años sesenta, donde la crítica moderna buscó una serie de reformas radicales tanto de las instituciones como de sus sedes arquitectónicas⁵. Se trata de ver en este proyecto un ejemplo de la libertad creadora de ciertos caminos no canónicos por lo que también deambulada la modernidad arquitectónica española.

Después de seis días de deliberación, el jurado eligió ocho proyectos para una fase posterior de desarrollo. Finalmente, en septiembre de 1958, se concedió el primer premio al finlandés Viljo Rewell. La presencia en el jurado de

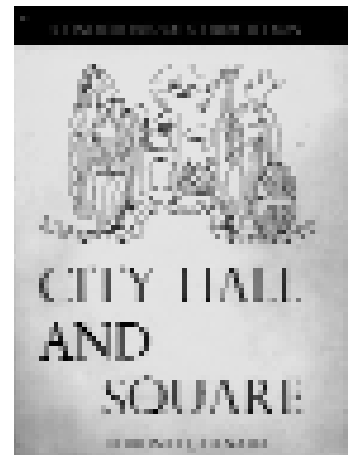


Fig. 1. Portada de las bases del Concurso del Ayuntamiento de Toronto.

1. "There is no doubt that the great volume of submissions from so many different countries represented a unique cross-section of contemporary architectural world thought". A *Synopsis of the city hall and square competition for Toronto*, Toronto, Ont., Canada, City of Toronto Planning Board, 1959, p. 4.

2. Cfr. "Concurso para el Ayuntamiento de Toronto", en *Cuadernos de Arquitectura*, n. 34, 1958, pp. 38-39.

3. Una imagen de la propuesta de Fisac se puede ver en CANOVAS, A., Fisac. Ministerio de Fomento y CSCAE, Madrid, 1997, p. 47.

4. Rafael Aburto Renobales nació en Neguri, Vizcaya, en 1913, y obtuvo el título de arquitecto por la ETSAM en 1943. Cfr. BERGERA, I. *Rafael Aburto, arquitecto. La otra modernidad*, Arquithesis n. 18, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005.

5. Igualmente significativa es la importante presencia de este concurso en los medios de comunicación: "Newspapers in Toronto have given space to the competition that they normally reserve for declarations of war or peace. From what we have seen, we cannot possibly exaggerate when we say that at no time and in no place in the world, has the attention of two million people been drawn so vividly to the place of the architect and the importance of his services to society". "Toronto City Hall and Square Competition", *Royal Architectural Institute of Canada (RAIC) Journal*, Serial N. 398, Vol. 35, N. 10, October 1958, p. 358.



Fig. 2. Los miembros del jurado. De izquierda a derecha: Arthur, Pratt, Saarinen, Rogers, Holford y Stephenson.

Fig. 3. Maqueta del proyecto ganador, a cargo de Viljo Rewell.

6. Eric Arthur, Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Toronto, actuó como presidente del jurado, compuesto -junto a Saarinen y Rogers- por el inglés William Holford y por los canadienses Charles E. Pratt y Gordon Stephenson. El papel de Eric Arthur parece que fue decisivo en la gestación y el desarrollo del concurso. En 1954 había criticado una propuesta presentada por Mathers and Haldenby lo que propició la convocatoria del concurso internacional. Cfr. SABATINO, M. "Practical Visions", *Canadian Architect*, vol. 47, n. 2, febrero 2002, pp. 22-23; y "Journal of the Society for the Study of Architecture in Canada", vol. 26, nn. 1 y 2.

7. "Its monumental qualities are of a high order and it is a composition of great strength. Its shape is distinctive and dramatic, setting it apart from other structures in Toronto and from administrative and office buildings everywhere". A *Synopsis of the city hall...*, cit., p. 4.

8. *City Hall and Square, Toronto, Canada. Conditions of Competition, Canada 1957.*

los arquitectos Eero Saarinen y Ernesto Rogers, entre otros⁶ (Fig. 2), subraya nuevamente la relevancia de la convocatoria y justifica algunos de los trazos neoexpresionistas del proyecto ganador (Fig. 3). Este consiste en un podio de cinco plantas sobre el que se alzan dos torres de distinta altura y de segmentos de parábola en planta que encierran el volumen de la sala del consejo⁷.

Analizadas las propuestas del concurso, pueden agruparse en torno a cuatro esquemas fundamentales. El primero incorpora un nuevo edificio en altura adaptado al paisaje del centro de la ciudad. El segundo remarca esta condición, sobresaliendo aún más en altura. El tercero -que corresponde al esquema de Aburto- consiste en un cuerpo bajo y horizontal que juega por contraste con los volúmenes que lo rodean. Por último, la propuesta ganadora vendría a ser un híbrido de las anteriores, manteniéndose la idea del edificio en altura pero fuertemente caracterizado por la forma y los materiales.

"Uno de los objetivos de este concurso -se lee en las bases- es encontrar un edificio que muestre con orgullo ser el centro de un gobierno cívico. El modo de alcanzar una atmósfera correcta para un edificio de gobierno en continuidad con ciertas tradiciones democráticas y que de servicio a la comunidad es el problema que un ayuntamiento moderno ha de resolver"⁸. Asumiendo estas intenciones, Aburto propone un rascacielos tumbado, un plano horizontal elevado y horadado por patios. El arquitecto, inmerso de lleno social y profesionalmente en un régimen dictatorial, renuncia a un más que previsible esquema piramidal y ofrece una versión más democrática, cercana y abierta a la ciudadanía (Fig. 7).

Sin embargo, sus primeros croquis muestran un apaisado edificio en altura, formado por dos prismas desplazados entre sí y situado en un tercio de la longitud de la parcela (Fig. 4). El esquema se adapta a los de ciertos cánones de la modernidad, como podría ser el Palacio de Congresos de Brasilia de Niemeyer. Comparada con el proyecto definitivo, esta primera intención de Aburto mantiene la presencia de un basamento y un cuerpo superior, pero de forma inversa; es decir, sobre el entramado ligero que constituye el bloque del edificio se superpone una pantalla opaca y pesada, presidida por el escudo de la ciudad, realizándose así la representatividad arquitectónica. La sala del consejo es una pieza distinta, anexa al volumen principal y singularizada por la

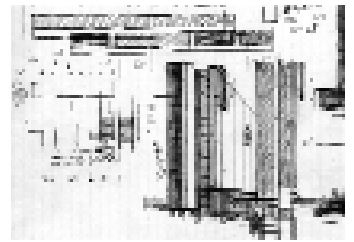
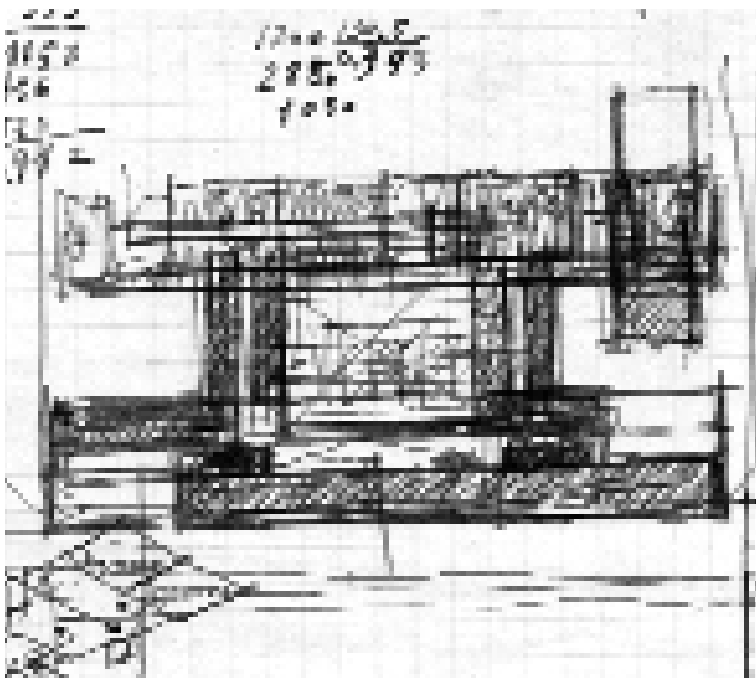
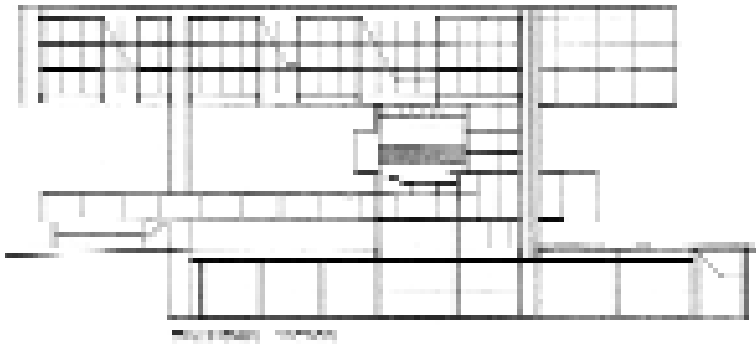


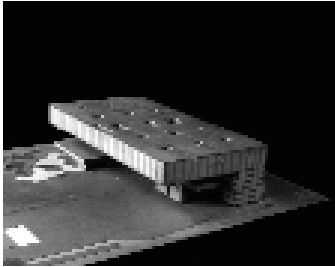
Fig. 4. Primeros croquis realizados por Aburto en los que se aprecia una composición en altura.

Fig. 5. Perspectiva del primer anteproyecto de Aburto.

Fig. 6. El croquis de la planta se transforma en la sección transversal.

aparición de un gesto formal distintivo: el plano de fachada se levanta formando una inmensa pérgola que, a modo de visera, da cobijo a la citada sala (Fig. 5).

De manera casi fortuita, el proyecto evoluciona hacia su horizontalidad definitiva. Aburto parece intuir que la planta del primer esquema funciona transformada en la sección transversal del edificio. Así, las dos piezas desplazadas constituyen un exento y único volumen elevado sobre unos grandes machones -que albergarán las comunicaciones verticales- y en cuyo vacío interior y coincidiendo con la parte más ciega, se aloja la sala del consejo. El resto del programa da forma a un gran basamento ajustado a la envolvente del cuerpo superior y consta del sótano propiamente dicho y de una serie de plataformas que ocupan el nivel de la cota del espacio público exterior. La fachada del primer esquema se transforma en la cubierta del edificio. Aquel primer prisma erecto ha perdido así su consistencia para plegarse, extenderse y hordarse (Fig. 6).



Figs. 7 y 8. Maqueta del proyecto de Rafael Aburto.

Una vez definida la forma del proyecto, Aburto se sumerge en un concienzudo estudio de las necesidades funcionales. Quedan agrupadas en áreas de usos y atendiendo a las circulaciones y al carácter abierto o restringido de las mismas. Trata asimismo de adaptarse a un módulo estructural que le ayude a pautar los requerimientos del programa. En la memoria del proyecto⁹, Aburto explica el carácter representativo y utilitario al que éste debe responder. La composición resultante expresa jerárquicamente esta doble atención a la imagen exterior y al orden interno y se matiza por la presencia de un gran espacio exterior pero cubierto que actúa a modo de inmenso vestíbulo para proteger y mostrar sus funciones a la ciudadanía.

La idea se apoya en la implantación del edificio al fondo de la parcela, remarcando con el diseño de la plaza que le precede que toda la ciudad encuentra de alguna manera amparo en la institución que la representa. El espacio público se prolonga bajo el edificio, desde donde el ciudadano es transportado hacia la parte superior. Por otra parte, la presencia de patios en el cuerpo elevado permite a los empleados tener un contacto directo con el exterior, además de servir para iluminar y ventilar las plantas de oficinas. Teniendo en cuenta la gran amplitud de éstas, los patios facilitan la disposición interior y la elasticidad de su uso.

Constructivamente, Aburto concibe el proyecto como un enorme esqueleto de acero compuesto por vigas armadas de gran canto. Las instalaciones de aire acondicionado, calefacción y electricidad se sitúan en puntos estratégicos del edificio. La parte baja del cuerpo superior alberga en una altura de medio piso toda la distribución horizontal de los conductos. El cerramiento exterior se resuelve con vidrios y materiales traslúcidos combinados con partes ciegas de piedras pulidas, como mármol o ágata, a modo de grandes esmaltes de color (Fig. 8). Como explica el arquitecto en la memoria, la propia composición del edificio facilita la incorporación de ciertos efectos escenográficos mediante luces y cortinas de agua. Si bien estas intenciones no se manifiestan en la maqueta ni en los planos -quizá afortunadamente-, evidencian sin embargo el potente trasfondo artístico y plástico de su producción arquitectónica¹⁰.

El proyecto de Aburto -en cualquiera de sus fases- hay que leerlo en continuidad con su propia trayectoria. Ésta es un constante intento de definir un

9. La memoria completa del proyecto así como otra documentación gráfica puede verse en BERGERA, I. (ed), *Aburto*, Catálogo de la exposición, Ministerio de Vivienda, Madrid, 2005, pp. 141-143.

10. Cfr. RAMÍREZ LUCAS, J. "La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio", en *Arquitectura*, n. 133, enero 1970.

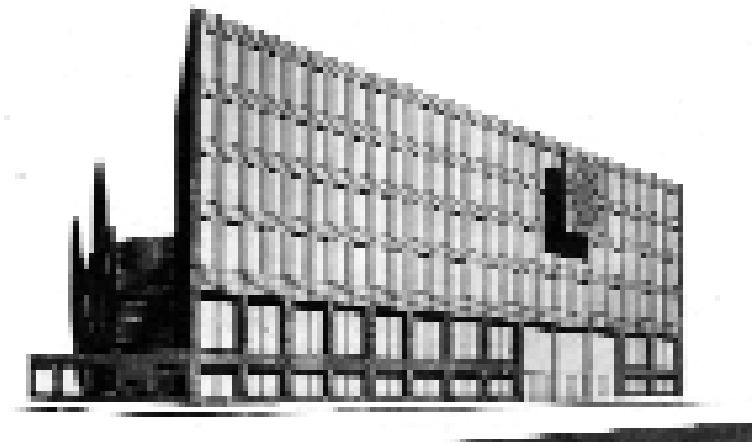
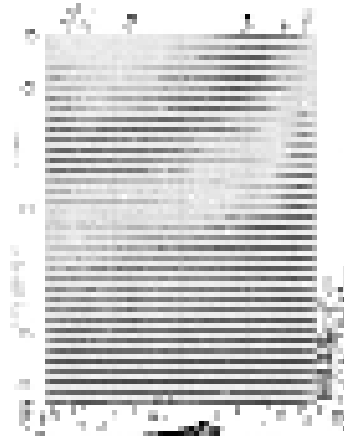


Fig. 9. Proyecto de la Delegación de Hacienda de Tarragona, 1954. Rafael Aburto.

Fig. 10. Caricatura del edificio de la ONU. Saul Steinberg.



lenguaje coherente y abstracto compatible con la necesaria representatividad de los edificios públicos y con la distinción y el carácter de la arquitectura en general. Partiendo de Sindicatos, habría que recordar sus propuestas para los sucesivos concursos de las Delegaciones de Hacienda¹¹. El proyecto de Tarragona, de 1954, muestra claramente las coordenadas sintácticas de este discurso, donde la presencia del escudo aporta el necesario contrapunto retórico¹² (Fig. 9). En el caso del Diario *Pueblo*, proyecto contemporáneo al de Toronto, este lenguaje se estiliza y perfecciona.

No obstante, el antecedente más directo es su propuesta para el concurso del Pabellón Español de Bruselas. Premiado con un accésit, Aburto apuesta por primera vez y sin complejos por la tecnología de la caja de cristal, matizada también por la manipulación estructural. Este proyecto señala un convulso deseo de transformación hacia un nuevo lenguaje y, al mismo tiempo, evidencia sin tapujos el debate entre la lógica constructiva, la racionalidad de la modulación en planta, la incorporación tecnológica, la relación interior-exterior y la acogida orgánica de la naturaleza que rompe con el hermetismo de la caja¹³.

Muchas de estas ideas se habían formulado con anterioridad en el plano teórico. El edificio de la sede permanente de la ONU en Nueva York, uno de los símbolos de la internacionalización de la modernidad arquitectónica¹⁴, fue el primer tema elegido por los arquitectos que pusieron en marcha las Sesiones de Crítica de Arquitectura en 1951. Desnudo y sin pies ni cabeza, se presentó por fin el gran pentagrama, la trama que servirá a Aburto como soporte de su lenguaje. Prendado del ‘clasificador metálico’ del edificio neoyorquino¹⁵ (Fig. 10), el arquitecto enseña las cartas que iba a utilizar siete años más tarde en Toronto. Estas se amparan en la necesidad de crear un contenedor neutro y elástico que se muestre como tal al exterior sin interferir para nada en la diversidad funcional que encierra.

Decía Aburto en aquella ocasión: “La falta de correspondencia entre el interior y las fachadas no se puede considerar como un defecto, pues teniendo en cuenta el programa tan extenso y vario de la ONU, el pretender lo contrario hubiese dado un conjunto de masas verdaderamente caótico. Es mejor, pues, elegir una estructura elástica, que albergue cómodamente todas las soluciones

11. De los numerosos concursos convocados, Aburto concurre a los de Valencia (1953), Tarragona (1954) y San Sebastián (1958).

12. Cfr. PICARDO, J.L. “Los escudos”, en *RNA*, n. 166, octubre 1955, p. 33.

13. “Rafael Aburto es uno de los pocos arquitectos españoles conocedores de las nuevas tecnologías y en el concurso para el Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas, coincide con los ganadores, Corrales y Molezún, en el diseño de una moderna caja de cristal”. AA.VV., *Arquitectura de Madrid, siglo XX*, Fundación Antonio Camuñas, Tánais Ediciones, Madrid, 1999, p. 82. Cfr. “Pabellón Español en Bruselas”, en *RNA*, n. 175, junio 1956, pp. 13-22.

14. La condición paradigmática del proyecto trasciende los aspectos estrictamente formales siendo igualmente interesante la metodología del trabajo en colaboración entre Harrison, Niemeyer, Le Corbusier o la financiación por parte de Rockefeller. Cfr. BACON, M. *Le Corbusier in America: travels in the land of the timid*, MIT Press, Cambridge, 2001, pp. 304-309.

15. Saul Steinberg dibujó una atinada caricatura del edificio a partir de una hoja cuadrículada, para Luis Moya “la explicación más seria que se ha hecho de su composición arquitectónica”. “El edificio de la ONU, visto por los arquitectos españoles”, en *RNA*, n. 109, enero 1951, p. 22.

Fig. 11. Ayuntamiento de Boston. 1962-68. Kallmann, McKinnell and Wood.



16. Intervención de Rafael Aburto en "El edificio de la ONU, visto...". *Ibid.* Como en todo, la cauta acogida por parte de los arquitectos españoles de estas grandes superficies acristaladas, iba poco a poco siendo valorada por contraste con los valores autóctonos: "Es curioso lo que nos sucede a los españoles. Por una suerte de mimetismo estamos ahora pretendiendo seguir a los norteamericanos en los llamados -y discutibles- rascacielos, vengan o no a cuento, estén o no nuestras ciudades preparadas para recibirlos. Y en cambio, cuando estos mismos americanos llegan a soluciones auténticamente felices, como las fachadas de cristal del edificio de la ONU o de esta *Lever House*, que tienen un antecedente tan estupendo en las casas de la célebre 'Marina' coruñesa del siglo XIX, no queremos enterarnos. Cuando lo lógico sería insistir, tradicionalmente, en estos sabios ejemplos que nos dejaron nuestros padres, y que ahora tienen grandes posibilidades con las técnicas constructivas actuales". *RNA*, n. 157, enero 1955, p. 41.

17. "No le interesa nada de esta dimensión historiográfica inmediata, ni fundar, ni adherirse a ningún *ismo* o grupo, (que no sea el suyo propio), ni hablar de sí mismo, recordar, intervenir en la polémica cotidiana". FULLAONDO, J.D. "Notas de sociedad", en *Nueva Forma*, n. 99, abril 1974, pp. 11-12.

18. "1) el edificio como imagen visual unificada, claro y recordable, 2) clara exhibición de la estructura, y 3) gran valoración de los materiales rudos, sin 'tratamiento'". BANHAM, R. *El brutalismo en arquitectura: ¿ética o estética?*, Gustavo Gili, Barcelona, 1967, p. 127.

19. Cfr. *The architecture of Kallmann, McKinnell and Wood*, Rizzoli, New York, 1988, pp. 22-37.

20. En un comentario al concurso publicado por Mariano Bayón destaca de la propuesta del equipo de Kallmann el recurso clásico de la articulación penetrante del cuerpo bajo del edificio. Más interesante para Bayón y también por ciertos paralelismos con la propuesta de Aburto para Toronto, es otro proyecto finalista -Mitchell and Giurgiolia- cuyos "volúmenes evidencian una tensión clara hacia unas formas puras que expresen sus funciones y su correlación con el resto del edificio. [...] Está conseguida de este modo una expresividad de formas acorde con la necesaria claridad que trata de ordenar una gran complejidad funcional. Urbanísticamente es un edificio de rotunda significación, dada su necesaria representatividad". BAYÓN, M. "Concurso para el Ayuntamiento de Boston", en *Arquitectura*, n. 73, enero 1965, pp. 75-76.

21. "Una torre convencional albergaría mejor a la burocracia, quizá rematada por un rótulo que dijera SOY UN MONUMENTO". AA.VV., *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 184.

interiores y adoptar para el exterior, con un sentido estrictamente estético, formas sencillas y nobles"¹⁶.

No es fácil encasillar la arquitectura de Aburto dentro de los esquematismos estilísticos. Él es el primero en evidenciar un claro desinterés en ese empeño¹⁷. No obstante, su propuesta para Toronto se aproxima inconscientemente a un cierto brutalismo. El poso monumental de la arquitectura española de posguerra, del que Aburto se había nutrido, desemboca ahora en un medio de expresión remozado. Ateniéndose a las características generales con las que Reyner Banham acuñó el concepto de brutalismo¹⁸, el de Aburto hace hincapié en la expresión de la forma y no tanto en la materialidad constructiva. El arquitecto afirma que su propuesta es más expresionista, pero precisamente el brutalismo se puede entender también como la expresión visible del comportamiento estructural de una forma arquitectónica.

Un paradigmático ejemplo de estos organismos de hormigón y que además muestra notables paralelismos con la propuesta de Aburto, es el Ayuntamiento de Boston (1962-1968)¹⁹ (Fig. 11). El edificio emerge sobre una plaza pública que se introduce en su interior y se apoya jerárquicamente en un basamento semienterrado, una zona intermedia convulsa y abierta y un monolítico cuerpo superior de tres pisos de flotante pesadez. Los bocetos de ambos proyectos evidencian substratos comunes como la voluntad expresiva que adquieren los grandes núcleos de comunicación que atraviesan todo el edificio. Igualmente, la continuidad espacial y la articulación del vestíbulo principal del edificio americano se correspondería con la secuencialidad del salón de plenos concebido por Aburto²⁰.

Robert Venturi señaló irónicamente en *Learning from Las Vegas* que al Ayuntamiento de Boston le sobraba arquitectura²¹. Sin embargo, Aburto sabe aligerar la monumentalidad de su proyecto. Su rudeza brutalista difiere del canon expresivo otorgado por esta corriente al hormigón -esculpido por Le Corbusier en *La Tourette*- para recalcar en un frío lenguaje dramático y monumental más propio de los experimentos vanguardistas del constructivismo ruso -por ejemplo el edificio 'Estribanubes' diseñado en 1924 por El Lissitzky- o

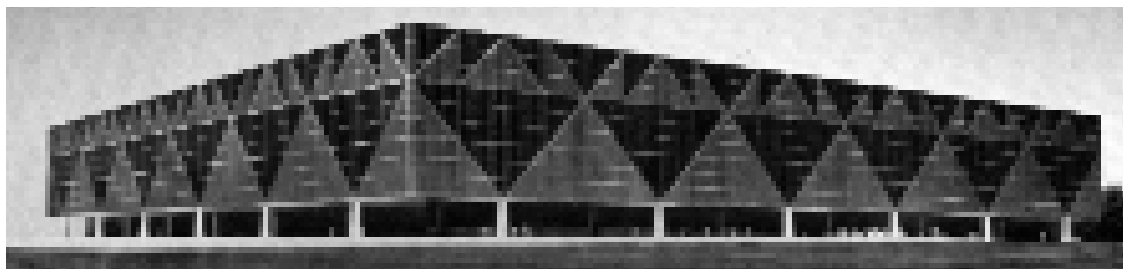


Fig. 12. Centro de Convenciones de Chicago. 1954. Mies van der Rohe.

del tipo de espacios urbanos abstractos y surrealistas generados por la arquitectura de Hilberseimer.

A este respecto, el edificio-contenedor de Aburto puede entenderse como una libre interpretación de los espacios continuos y universales de la modernidad miesiana. El Centro de Convenciones de Chicago diseñado apenas cuatro años antes -o la versión española del Pabellón de Cristal de Cabrero- constituye un ejemplo de esas estructuras espaciales abstractas y monumentales (Fig. 12). Estas optimistas concepciones entrarían en crisis en los años sesenta. Como se observa en el edificio propuesto por Aburto, esta arquitectura debía posicionarse y ligarse al lugar mediante una definición más matizada de sus límites. La localización del edificio en uno de los extremos del solar refuerza la condición del proyecto como contención espacial del espacio público. Sin embargo, mientras que el esfuerzo constructivo del maestro alemán está orientado a la consecución de un recinto continuo y abierto, la metálica musculatura estructural de Aburto se matiza e invade para dar cabida a los distintos usos²².

Al mismo tiempo, es fácil ver en el Ayuntamiento de Aburto un cierto antecedente de las megaestructuras que poblarían -en el plano teórico- el discurso arquitectónico de los años sesenta. De alguna manera, Aburto comparte la misma confianza en los aspectos tecnológicos y estructurales irrigada por los temas de aquella agenda sociológica y científica. Su afán modernizador comparte ahora la misma condición utópica de las primeras vanguardias. Comparada con el resto de propuestas del concurso de Toronto, el diseño de Aburto revela una notoria falta de credibilidad al tiempo que se regodea en su optimismo confiado.

El Manifiesto *L'Architecture Mobile*, redactado en 1956 por Yona Friedman, presenta muchas concomitancias con los presupuestos manejados por Aburto (Fig. 13). "Las estructuras que forman la ciudad -escribía Friedman- deben ser esqueletos listos para ser rellenados libremente"²³. En su propuesta para el concurso de la Casa del Parlamento de Dar es Salaam de 1967, Friedman opera con el mismo diagrama general: el proyecto es el resultado de solapar una malla estructural tridimensional con los volúmenes compactos de las salas de reuniones, las comunicaciones verticales y los servicios.

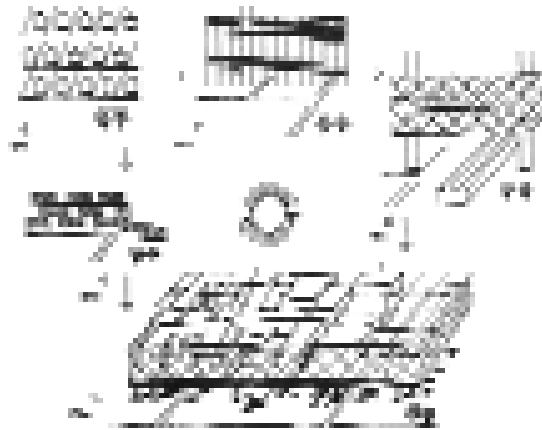
*Archigram*²⁴, Friedman y otros, entienden la megaestructura como un entramado general que permite una posterior definición de las individualidades. La horizontalidad democrática del proyecto de Aburto es sensible a la ciudad y conecta con la utopía urbana de los años sesenta, un discurso entonces casi inexistente en la arquitectura española y que la arquitectura corporativista e institucional del Estilo Internacional había arrinconado.

22. Otro trabajo que podría sintetizar la pureza abstracta y tecnológica de Mies por una parte y las megaestructuras por otra sería el *McCormick Place* de Chicago (1969-70). Diseñado por un discípulo de Mies, Gene Summers, se trata de otra forma expresionista que utiliza una enorme estructura en vuelo para cobijar tanto el programa del edificio como el espacio público.

23. FRIEDMAN, Y. "L'Architecture Mobile", 1956, en LEBESQUE, S. *Yona Friedman: structures serving the unpredictable*, NAI Publishers, Rotterdam, 1999.

24. "A purpose of the structure that is new to buildings: to provide an umbrella within which growth and change can take place. Nor, despite the prominence of the controlling structure in all these schemes, do they ever become boring". COOK, P. "The metropolis", Editorial de *Archigram* 5, en *Archigram* (reedición de 1972), p. 25.

Fig. 13. Ilustraciones del Manifiesto L'Architecture Mobile. 1956. Yona Friedman.



Las referencias podrían ser interminables. ¿Qué es en el fondo este proyecto de Aburto? ¿Cuáles eran sus intenciones? En una clave contemporánea, ¿no podría ser su propuesta un anticipo de los espacios interactivos y de diversión ciudadana definidos en las obras más didácticas de Rem Koolhaas? O por mencionar un ejemplo cercano, ¿no es interesante cotejarlo con el Edificio y la Plaza Forum 2004 diseñados por Herzog & deMeuron para Barcelona?

El proyecto de Aburto resulta difícilmente catalogable y, al mismo tiempo, la grafología que exhibe pertenece indiscutiblemente a su enfático repertorio formal. Rodeado de cierto espíritu tecnológico, éste no llega a ser tampoco su principal atributo. El trazado resultante -fuerte y delicado al mismo tiempo- es, en gran medida, ajeno a los estereotipos de la modernidad. Llegando al final de la década de los cincuenta, Aburto da por superada su propia revisión moderna, estableciendo un puente entre los lenguajes ortodoxos, conservadores y anacrónicos de la posguerra española y aquellos otros más propios de la recuperación disciplinar. Su perentoria inocencia le lleva a transgredir esos límites adelantándose de alguna manera a los acontecimientos. La arquitectura de Rafael Aburto puede constituir, en este sentido, un caso singular en el seno de la forja moderna española, al no existir como tal un periodo de ensayo y asunción de los cánones de la ortodoxia moderna entre las etapas premoderna y revisionista, entre los años cuarenta y los sesenta.

“Del concurso para el Ayuntamiento de Toronto, en 1958, surgieron nuevas ideas, pues, de distintos países, llegaron valiosas aportaciones, de tal forma que la publicación de los resultados del concurso fue de por sí fructuosa para la evolución de la arquitectura internacional”²⁵. De haber tenido difusión, el proyecto de Aburto hubiese ejercido sin duda un interesante influjo en la andadura de la arquitectura ibérica. “Me gustó lo que hice -afirma Aburto-. Me costó mucho trabajo pero disfruté enormemente”²⁶. El de Toronto es un ejercicio sintético y certero en su rotundidad, una descarnada apuesta por la modernidad y un brillante fruto del enfático talento de su creador. Un personaje tan enigmático como Aburto -cuya fortuna crítica se había venido ligando desdichadamente a los oscuros lenguajes de la primera posguerra- y un proyecto tan sugerente como el del Ayuntamiento de Toronto sirven si bien no para dilucidar las claves de lo que sucedió en la arquitectura española de los años cincuenta, sí al menos para enriquecer y aportar nuevos argumentos a su debate crítico.

25. KULTERMANN, U. *Nueva arquitectura mundial desde 1958*, Gustavo Gili, Barcelona, 1965, p. IX.
 26. BERGERA, I. *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit. “¿Cuál es, para él, su mejor proyecto? Su propuesta para el Concurso de Toronto. Viljo Revell iba por otros caminos”. FULLAONDO, J.D. “Notas de sociedad”, en *Nueva Forma*, n. 99, abril 1974, p. 18.

EL DEBATE EN TORNO A LA INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA ESTADOUNIDENSE EN ESPAÑA: LOS ARQUITECTOS LUIS VÁZQUEZ DE CASTRO, VALENTÍN PICATOSTE Y LAS MEMORIAS DE LOS TÉCNICOS ESPAÑOLES EN EE.UU.

Luis Bilbao*

Como resultado de una serie de entrevistas a algunos de los arquitectos protagonistas que estuvieron relacionados con la arquitectura estadounidense durante la década de los cincuenta, a través de su participación tanto en las bases americanas en España, como en los viajes de estudios a los Estados Unidos, podemos comprobar cómo sus lecturas, ideas, visiones y sensaciones respecto de aquellas experiencias son reflejo de un panorama revelador y lleno de optimismo.

Para Luis Vázquez de Castro (ETSAM, 1954), su contacto con la arquitectura de las bases norteamericanas (AESB) fue producto de la casualidad. Trabajó durante dos años en el departamento de anteproyectos y tan sólo componían esta oficina un pequeño grupo de arquitectos españoles, junto a José Luis Duraán de Cottes, Carlos Pfeiffer y González Diez. Fueron años de aprendizaje que resultaron de gran utilidad. A efectos prácticos se trató de una nueva forma de enfrentarse con su profesión:

“Los norteamericanos realizaron unos estándares a partir de sistemas constructivos españoles, a partir de lo que era la base del ladrillo español dimensionaban todo lo demás: ventanas, capialzados, vierteaguas de hormigón, dimensiones de pasillos, habitaciones, las crujiás más corrientes de los edificios. Esto era la traducción al español de los sistemas de construcción estadounidense. Nos daban los modelos hechos por las grandes firmas, lo mismo que se había realizado en otras bases”¹.

Supuso para Vázquez de Castro que con este nuevo sistema de trabajo se familiarizó con aquel tipo de edificios, que una vez acabada la carrera jamás soñó hacer y con el manejo de conceptos innovadores, teniendo en cuenta su formación clásica, adoptó aspectos de modernidad, que una vez abandonó a los americanos le vino muy bien para su labor profesional ganando algunos concursos en arquitectura escolar o en urbanismo junto a su hermano Antonio y José Luis Íñiguez de Onzoño.

Resulta de interés comprobar que entre los arquitectos norteamericanos hubo todo un personaje que ejerció una inusual y hasta ahora apenas valorada influencia entre los arquitectos españoles: Jacques Seltz, director del departamento de anteproyectos. Tanto para Vázquez de Castro como para Valentín Picatoste (ETSAM, 1954), fue un verdadero maestro, un arquitecto veterano, de relevancia, que formaba parte de la prestigiosa firma Pereira y Luckman de Los Angeles².

* El autor de este trabajo está becado por el Gobierno Vasco a través del programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación.

1. Entrevista con Luis Vázquez de Castro (noviembre de 2005). “La utilización del manual o guía de soluciones que venía con las dimensiones de materiales normalizaba el mayor número de elementos de construcción. Era un estándar muy práctico porque se definían muy bien los acabados. Así se educaba a los contratistas en este tipo de construcciones y podían hacer ofertas muy concretas teniendo que afinar mucho para poder hacer algo original, lo que daba lugar a una base 2. En la entrevista con Vázquez de Castro las referencias a Seltz son constantes: “arquitecto de origen suizo, excepcional, que había huido cuando Mies van der Rohe, tuvo a más de 50 arquitectos a su cargo, demostró tener una inteligencia extraordinaria en cuanto a conocimiento de plantas y distribución de locales, con un sentido excelente. Era el que supervisaba y accedía a posibles modificaciones. Para mí fue todo un maestro que tuve”. Picatoste lo sitúa con la firma Pereira y Luckman que era la que más arquitectos había aportado al proyecto de las bases. Vuelve a tener contacto con él, al realizar el viaje a Estados Unidos con la beca Eisenhower, en el estudio de Los Angeles de Pereira y Luckman. Si bien era director del departamento de anteproyectos, sitúa a Frederick L. Langshort como el arquitecto al frente de las bases puesto que se trataba de toda una celebridad, un icono de la arquitectura de los Estados Unidos: entrevista a Valentín Picatoste (9 de diciembre de 2005). Sobre Seltz teníamos noticias a través del artículo SAMBRICIO, C.: “Luis Laorga y las viviendas de las bases norteamericanas”, en *Los brillantes* 50, T6 Ediciones, Pamplona, 2004. p 204. Algunas referencias a Jacques Seltz pueden encontrarse en BLUM, B.J.: *Oral history of Gertrude Kerbis, The Ernest R. Graham study center for architectural drawings*. Department of Architecture. The Art Institute of Chicago, 1987, en <http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/kerbis.pdf>. BLUM, B.J.: *Oral history of Ambrose Madison Richardson, The Ernest R. Graham study center for architectural drawings*. Department of Architecture. The Art Institute of Chicago, 1990, en <http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/richardson.pdf>.

Por otra parte, Picatoste, que fue de los arquitectos españoles que más tiempo pasó con los americanos, en el departamento de Site Planning, estuvo adscrito al arquitecto William L. Schöenfeld, perteneciente a su vez a la firma Pereira y Luckman, con quien trabajó en la disposición, situación, orientación y distribución de los edificios de las bases de Morón y San Pablo en Sevilla.

Fue curioso cómo accedió a los viajes a Estados Unidos. Mientras trabajaba con los americanos, participó en algunos concursos de la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid que dirigía Julián Laguna, siendo Antonio Perpiñá el arquitecto encargado de los proyectos de nuevo desarrollo quien les hizo colaboradores de la COUM a aquellos arquitectos premiados en diferentes concursos. Gracias a él Picatoste pudo acceder a la beca Eisenhower para la promoción de líderes de todo el mundo, con una duración de diez meses de estancia en Estados Unidos. Fue en diciembre de 1957 cuando marchó, y consciente de las posibilidades de la beca, si en un principio era sólo el tema de Urbanismo, demandó otros temas de interés como Arquitectura, así como, por su nueva relación con la docencia, propuso estudiar el sistema de Enseñanza de Arquitectura además de la Contribución Territorial Urbana Norteamericana dada su condición de arquitecto de Hacienda desde 1956.

Las diferentes posibilidades que le ofrecía la beca le llevaron a contactar con los, por entonces, arquitectos de mayor prestigio y que habían creado escuela: Eero Saarinen, Mies van der Rohe, Pietro Belluschi (Presidente del Departamento de arquitectura y urbanismo del MIT), Walter Gropius, Ludwig Hillberseimer, Louis H. Kahn, Frank LL. Wright o José Luis Sert (director de la *Harvard Graduate School of Design*). Con ellos mantuvo diversas entrevistas personales ya que eran los iconos de la arquitectura que quería conocer. Por otra parte, también le sirvió para reencontrarse con los arquitectos que habían participado en el departamento de *Site Planning* de las bases, como Schöenfeld, Mac Arthur o Seltz, pertenecientes a la firma Pereira y Luckman. La organización le preparaba las entrevistas y los contactos, le hacían las presentaciones y le llevaban a las organizaciones o entidades tanto públicas como privadas que él había propuesto³.

A su vuelta a Madrid se produjeron dos hechos significativos que explicitan las consecuencias de este viaje. Por un lado, la llamada del Director General de Urbanismo Pedro Bidagor⁴ y el entrar a formar parte de un equipo de ayudantes en un gabinete de estudios de la Dirección General de Urbanismo, donde pudo efectuar, con entera libertad, la aplicación de sus estudios en EE.UU., en los polígonos de descongestión de Madrid. Por otro lado, una serie de conferencias que impartió en la casa americana con temas que causaron entusiasmo entre los presentes, como el de los grandes centros comerciales, las universidades (centros culturales) o la planificación en los Estados Unidos⁵. La relación de Picatoste y otros arquitectos españoles con la sección cultural de la casa americana fue, además de un nexo de unión entre España y EE.UU., mayormente de admiración por la cultura estadounidense, como casi un requisito que todo aquél que hubiese sido becario en Norteamérica formara parte de la ACHN (Asociación Cultural Hispano Norteamericana).

Tampoco podemos dejar de reconocer el efecto que pudo tener en los proyectos de Luis Vázquez de Castro, el viaje de estudios a EE.UU. que realizó junto a Moreno Barberá y el hijo de Navarro Borrás durante tres meses,

3. A diferencia de otros viajes de estudio que se hacían en grupos, éste fue individual. La organización le llevaba a diferentes oficinas públicas - como la *Public Housing Administration*, entidad análoga al Instituto Nacional de la Vivienda español-, que se ocupaban de la promoción de viviendas, de los planes de distribución y de rehabilitación que en España eran desconocidos. En cambio allí tenían grandes planes para Filadelfia, New Orleans, Chicago, o Washington. Las conclusiones a que llegó Picatoste fueron que estábamos a más de 30 años de distancia.

4. A Bidagor le conocía de los concursos de urbanismo. Al enterarse de cómo le habían concedido la beca Eisenhower, le dio un ejemplar de la recién publicada Ley del Suelo y le propuso la enseñanza en los EE.UU. a ver qué opinión tenían de ella. Picatoste era consciente de su improbable aplicación en Norteamérica y de que los norteamericanos tenían una idea sobre el urbanismo totalmente diferente. Se encontró con que en aquellas ciudades si no había un plan general de ordenación no se movía nada. La Ley la presentó en Texas pero, a pesar de tenerla superada, tuvieron observaciones positivas al respecto.

5. Picatoste destacaba las conferencias sobre urbanismo en Norteamérica que impartió el adjunto de Pedro Bidagor, Manuel Romero Aguirre.

por mediación del Ministerio de Educación y Ciencia, y que le sirvió como modelo para realizar los grandes planes escolares españoles de los años sesenta⁶.

Se dan ciertos hechos contradictorios entre estos arquitectos a través de algunas de sus reflexiones. Si bien confirman que se dio una inestimable influencia, también sostienen, desde la lejanía, que, en el fondo, la aportación de las bases fue más bien mínima puesto que no había edificios destacables ni novedades si exceptuamos algunos materiales y la tipificación, y cómo los viajes a Estados Unidos propiciaron tan sólo un cambio de mentalidad en cuanto a su forma de trabajar, lo que trasladaba una idea: que esta generación de arquitectos fue plenamente consciente de sus propias limitaciones.

A las entrevistas se han de aunar aquellas memorias de los viajes de estudio propugnados por el Consejo Nacional de Productividad Industrial, dentro del programa de asistencia técnica entre España y EE.UU. con la intervención de la *International Cooperation Administration*, y no por ello de menor trascendencia. Se enviaban una serie de equipos formados por técnicos, a los cuales se preparaba con una serie de cursillos, así como se discutían y fijaban los objetivos de cada equipo entre los técnicos seleccionados y los dirigentes del Consejo, dándose a conocer a los organismos norteamericanos interesados.

Algunos de los temas de mayor interés fueron “Proyectos de viviendas y urbanización”, “Materiales y métodos de construcción”, “Construcción de obras”, “Ladrillo cerámico” e “Industria del cemento en EE.UU.”, cuya finalidad era conseguir soluciones inmediatas que resolvieran el problema de la vivienda, el más acuciante en esos momentos en España. Estos equipos, una vez regresaban, tenían el compromiso de preparar unos informes sobre lo estudiado durante el viaje que sería de enorme utilidad tanto para los técnicos como para las autoridades de cara a plantear nuevas propuestas en cada uno de los temas tratados⁷.

Las conclusiones del equipo “Proyectos de viviendas y urbanización” enviado en enero de 1957 no pasaban de adaptar la labor de oficina de los arquitectos norteamericanos porque obtener sus materiales, industria y medios lo planteaban como algo imposible. A lo que añadían una velada crítica sobre la realidad española: a un mal enfoque de la industria de la construcción sumaban la ausencia de normalización y tipificación de los materiales, además de la falta de racionalización del trabajo y de la necesidad de revisar la tarifa de los técnicos⁸.

Cabrían numerosas y distintas respuestas sobre las prioridades que estableció el CNPI en el tema de las viviendas. Pero, con el envío del equipo de “Materiales y Métodos de Construcción” una semana después del de “Proyectos de viviendas y urbanización” -cuyo interés estaba centrado en la evolución de la industria de la construcción en los últimos años en lo que respectaba a la construcción de viviendas-, era obvio el camino elegido. Con evidente interés en todo lo relacionado con la producción de los nuevos materiales, los métodos por los que se ensayaban e introducían en la práctica constructiva, las relaciones de los programas de construcción y las corrientes más modernas que imperaban en cuanto a normalización de materiales, coordinación modular etc. Este equipo, además de estar compuesto por arquitectos, ingenieros, e indus-

6. Luis Vázquez de Castro con motivo de los concursos accedió a la plaza de arquitecto escolar del MEC, junto a Mariano García Benito, con el fin de desarrollar los grandes planes escolares. Hubo un viaje de intercambio técnico por EE.UU. Durante tres meses recorrieron varias ciudades estudiando tanto sus edificios escolares como sus universidades (Washington, Miami, Texas, Nuevo México, Kansas, Chicago, Michigan, Detroit, Boston, Nueva York, Filadelfia). Les suscribieron incluso en la revista *EFL* que era un organismo investigador sobre la arquitectura escolar estadounidense con completos monográficos. Consideraban desde el MEC que con este viaje iban a conocer lo que se hacía en Norteamérica para luego llevarlo a cabo en España.

7. Los informes que debía presentar cada técnico iban desde aspectos o modalidades observados que pudieran ser adaptados a la solución del problema en España, hasta los factores interesantes pero no adaptables y a un recuento sobre las observaciones hechas.

8. Ver “Proyectos de viviendas y urbanización en Estados Unidos” (Memoria presentada al Consejo Nacional de Productividad Industrial por el equipo proyectos de viviendas y urbanización enviado a USA dentro del Programa de Ayuda Técnica Norteamericana correspondiente al año 1957, del 20 de enero al 7 de marzo. 2º Equipo de Construcción. Comisión Nacional de Productividad Industrial. Ministerio de Industria, Madrid, 1959). Este equipo estuvo formado por Eugenio Aguina-ga, Carlos de Miguel, Salustiano Albiñana, Fernando Casinello, Cayetano Cabanyes, Vicente Figueroa, Ignacio Briones, Martínez Barbeito y Julio Frade. Fue el primer equipo de técnicos de la construcción en enviarse a Estados Unidos a pesar de haberse enviado más de cien grupos de técnicos españoles. Los temas que estudiaron fueron la política de viviendas, los proyectos de viviendas, y la normalización de los materiales. En cada ciudad visitaban los organismos municipales, las constructoras privadas y las oficinas de arquitectos más sobresalientes. Lo que más destacaron estos técnicos fueron las visitas a los iconos de la arquitectura estadounidense como Wright, van der Rohe, Neutra, Gropius, Hillberseimer, Sert o a aquellos grandes estudios que significó un reencuentro con algunos de los arquitectos que participaron en los proyectos de las bases norteamericanas en España, como Skidmore, Owings y Merrill, Pereira y Luckman, Shaw, Metz y Dolio, Satterle, Smith y Gorman, Goleman y Rolfe, Wepp y Knap. Y también fue el viaje más conocido por el seguimiento que tuvo tanto desde revistas como *RNA* o *Informes de la Construcción*, como desde la prensa escrita. Ver “Viajes de estudio a EE.UU.”, en *RNA*, n. 184, abril 1957; “La construcción en EE.UU.”, en *RNA*, n. 188, agosto 1957; *Informes de la Construcción*, n. 89, febrero 1957; “Los viajes de estudio en el Plan Americano de ayuda exterior”, en *El Correo Español/El Pueblo Vasco*, 25 de abril de 1957.

triales, también formaban parte de él una serie de especialistas en la investigación de materiales que dedicaron una especial atención al estudio de éstos. Como novedad destacable, se visitaron los centros de investigación de materiales para observar los métodos de ensayo e investigación, tanto en centros públicos como privados.

Los técnicos españoles observaron interesante que las instituciones análogas a las españolas se preocupasen por los sistemas de financiación que liberaban al gobierno de las pesadas cargas que suponían los programas de viviendas. La asistencia a ciertas instituciones federales que abarcaban todos los aspectos de la ciencia y técnicas modernas, en su sección dedicada a la construcción y sus materiales, o aquéllas otras que exponían tanto los materiales como los utillajes de vivienda, evidenciaba, entre otras cosas, una curiosidad por los métodos estadísticos para predecir los tipos de materiales que los usuarios preferían, lo cual redundaba en la calidad final de estos⁹. Se llegó a discutir, incluso sobre los avances en la adopción industrial del sistema de coordinación modular en los materiales de la construcción.

Las visitas se sucedieron a diversos estudios de arquitectura de renombre, industrias de la construcción y a toda clase de proyectos en infraestructuras. En estas memorias el tema prioritario cuyos estudios serían de aplicación en España seguía siendo el de la vivienda residencial en altura. Les resultó algo netamente americano, como a los anteriores, que los proyectos de cualquier obra de arquitectura fueran totalmente acabados, porque no se dejaba nada para resolver en el curso de la ejecución de la obra, pues al proyectar se ajustaba totalmente a las dimensiones de los elementos prefabricados que se estudiaban rigurosamente para obtener un mayor rendimiento. Otro de los aspectos que más impresionó a los técnicos del grupo, pertenecientes al IETec, fue el tema de los materiales normalizados, cómo eran estudiados en laboratorios especiales en donde se estudiaban las condiciones, absorción y conductividad.

Además de otros temas atractivos como la política de viviendas y el interés, por fomentar y hacer atractiva entre la iniciativa privada el negocio de la construcción, o el urbanismo, con visitas a entidades como la *Urban Renewal Administration* para la renovación y saneamiento de barrios, con el único fin de rehabilitar y mejorar ciertas zonas insalubres de la ciudad de Los Ángeles. Este planeamiento lo preveían totalmente factible de aplicarlo en España cuyas leyes sobre ordenación de solares, de viviendas bonificables y de renta limitada en colaboración con la iniciativa privada serían sin duda un éxito político seguro para un problema de paro y vivienda.

La prefabricación de viviendas era otro de los temas de más interés; de hecho, se visitaron varias empresas dedicadas a su fabricación y comprobaron los resultados de las investigaciones que se realizaban con objeto de reducir el coste de las viviendas gracias a la coordinación modular estudiando la normalización de las dimensiones de los materiales de construcción y métodos de acoplamiento de estos materiales. La idea que partía desde las instituciones españolas era repetir los mismos planteamientos entre los diferentes equipos que iban a EE.UU. con el fin de que tanto el problema de la vivienda como el de la construcción, visto desde otra óptica por diferentes técnicos, pudieran dar lugar a encontrar nuevas soluciones¹⁰. Las consecuencias de este viaje no podí-

9. El *National Bureau of Standard* y el *National Housing Center*.

10. "Materiales y métodos de construcción en Estados Unidos" (Memoria presentada al Consejo Nacional de Productividad Industrial por el equipo de Materiales y métodos de construcción enviado a Estados Unidos dentro del Programa de Ayuda Técnica norteamericana correspondiente a los años 1956-1957, del 27 de enero al 4 de marzo. Consejo Nacional de Productividad Industrial, Ministerio de Industria, Madrid, 1960). Este equipo estaba formado por Ramiro Avendaño, arquitecto jefe de la DGA; Francisco Arredondo, ingeniero de caminos y jefe de división de materiales de construcción del IETec; Jacinto Cal-sina, ingeniero industrial de la compañía constructora ECISA; Francisco Carrión, arquitecto de la empresa Productos Cerámicos para la Construcción; Agustín Eyries, arquitecto de la DGA; Moisés López, aparejador contratista; Martín Monzón, ingeniero industrial jefe de producción de SAHE; Eugenio Orriols, arquitecto director técnico de Asfaltex-Ruberoid S.A.; Félix Sevillano, constructor; Ramón Tattay, ingeniero aeronáutico del Ministerio del Aire y Jose Maria Tobio, doctor en química industrial, jefe de sección de ensayos del IETec.

an ser más explícitas para el equipo: el problema de la vivienda debía de ser resuelto en España por la iniciativa privada promoviéndolo como un atractivo negocio; se debían seguir auspiciando estos viajes desde el CNPI, dada su eficiente labor, con esa política de enviar técnicos en los programas de intercambio estudiando los programas e intereses factibles para las instituciones para seguir conociendo los métodos y sistemas además de los nuevos materiales y dirección en que se movía la investigación estadounidense.

A la idea de conseguir utilizar sus materiales se debía responder con unas características mínimas de calidad, constancia de dimensiones y precios mediante investigaciones de las materias primas, procedimientos y productos acabados para lograr unos estándares que abaratasen y mejorasen la construcción. Se proponía que, desde España, se debería de acabar con todos aquellos materiales y sistemas de escasa calidad si realmente se quería un progreso, además de transmitir la idea a la industria de que era rentable la fabricación de nuevos materiales, racionales y económicos, convenciendo a su vez al constructor de su utilización, pese a que la realidad chocaba con una industria netamente tradicional.

Otra de las memorias de mayor interés fue la relativa a la Construcción de Obras, cuyos objetivos prioritarios consistían en estudiar los sistemas de organización de las empresas constructoras, los métodos constructivos a base de cemento, ladrillo y hormigón armado -dándose mayor importancia al estudio de las viviendas residenciales en altura proyectadas para viviendas de clase baja y media-, así como los elementos constructivos prefabricados, maquinaria y herramientas: todo aquello que fuera análogo a la situación constructiva española. Otros temas de estudio fueron las relaciones de los contratistas y las autoridades en materia urbanística sobre normas de edificación y leyes sobre fijación de zonas, así como la organización de las empresas, el estudio de un proyecto completo y un programa de viviendas desde el inicio hasta el final en los Estados del sur por sus parecidas condiciones climáticas con España¹¹. A lo que hemos de añadir las memorias sobre el ladrillo cerámico y la industria del cemento en los Estados Unidos, que servirían para que los empresarios de este sector pudieran comparar y adaptar ciertas soluciones de los norteamericanos¹².

Se primaron, como modelo a seguir, toda una serie de propuestas y planteamientos que hacen considerar como paradigmática la influencia de EE.UU. en la arquitectura española. Daba la sensación de que, implícitamente, se estaban preparando las bases de la política desarrollista.

También convendría sugerir cómo todas estas realidades nos llevan a plantear varias reflexiones y, a su vez, a cuestionarnos, no sé si, acertadamente o no, la posible influencia de la arquitectura norteamericana de la costa oeste en España. Teniendo en cuenta que la firma que más arquitectos aportó al proyecto de las bases fue Pereira y Luckman, de Los Ángeles (con Seltz, Schöenfeld, y Mac Arthur, entre otros) y que quien estaba al frente de los arquitectos de las bases era el prestigioso arquitecto de la costa oeste Frederick L. Langhorst además de la llegada de Neutra y su equipo californiano que participó en algún concurso de viviendas para las bases, no hacían sino confirmar esos supuestos. Conviene formular además de fomentar la idea de si fueron o no conscientes, de lo que supuso el encuentro con aquellos archi-

11. "Construcción de Obras" (Memoria presentada a la Comisión Nacional de Productividad Industrial por el equipo de Construcción de obras enviado a los Estados Unidos dentro del programa de ayuda técnica norteamericana correspondiente al año 1957-1958, del 20 de marzo al 20 de mayo. Consejo Nacional de Productividad Industrial, Ministerio de Industria, Madrid, 1961). Equipo formado por Felipe Andrés Hidalgo, ingeniero de caminos de Urbis S.A.; Manuel Lombardero, ingeniero de caminos de la constructora Portoles y Cia S.A.; José Luis Marcos, aparejador de Torregrosa S.A.; Antonio Mochales, ayudante del MOP; Ezequiel Pablos, perito Industrial; Carlos Pérez, ingeniero de caminos de Arinsa S.A.; Carlos Romero, ingeniero; Antonio Salbidegotia, ingeniero industrial de Olabarria Hermanos construcciones S.A. y Rafael Soler, de Dragados y Construcciones S.A.

12. "Ladrillo cerámico" (Memoria presentada al Consejo Nacional de Productividad Industrial por el grupo de fabricantes de ladrillos y tejas enviados a los Estados Unidos dentro del Programa de Ayuda Técnica Norteamericana correspondiente a los años 1956-1957, del 25 de marzo al 27 de abril. Consejo Nacional de Productividad Industrial, Ministerio de Industria, Madrid, 1958): "La industria del cemento en Estados Unidos" (Memoria presentada al Consejo Nacional de Productividad Industrial por el equipo de fabricantes enviados a Estados Unidos dentro del programa de ayuda técnica norteamericana correspondiente al año 1956. Consejo Nacional de Productividad Industrial, Ministerio de Industria, Madrid, 1957).

13. Si es que se da esa diferenciación entre la arquitectura de las costa este y la del oeste americano.

14. Ya nos planteaba Sambricio que arquitectos como Luis Vázquez de Castro, tomando como referencia el modelo californiano, hicieron que la referencia primero a Breuer y luego a Neutra fuese obligada: SAMBRICIO, C., "La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: El Plan de Urgencia Social en Madrid", en *Madrid, Vivienda y Urbanismo, 1900-1960*, Akal, Madrid, 2004. pp. 406-407.

tectos, alguno de ellos discípulo de Mies van der Rohe, relacionados con la Bauhaus, que pertenecían a estudios prestigiosos de Nueva York, Chicago o Los Angeles y en qué medida afectó realmente. Por otro lado, convendría valorar en su justa medida las posibles influencias de los viajes de intercambio y hasta qué punto se tuvieron en cuenta aquellas memorias de los técnicos por parte de las instituciones de cara a tener una aplicación inmediata durante la década de los sesenta, la década de la praxis, o lo que es lo mismo, la del desarrollismo económico y social.

INFLUENCIAS NORTEAMERICANAS EN EL URBANISMO DEL INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZACIÓN

Manuel Calzada Pérez

El Servicio de Arquitectura del Instituto Nacional de Colonización desarrolló una completa actividad de diseño del medio rural. El punto de partida ideológico subrayaba los valores de la tradición a través de un trazado de rasgos sitteanos y una arquitectura con matices estilísticos regionales. Pero la economía formal impuesta por las limitaciones presupuestarias, y la búsqueda de una variedad de soluciones que diera carácter propio a cada pueblo, permitió una investigación formal más allá de las directrices del Servicio. Esto fue aprovechado por los arquitectos que trabajaban para el Instituto para avanzar hacia una modernidad que, tras la II Guerra Mundial, era representada principalmente por el esquema de valores estadounidense. Los nuevos pueblos proyectados desde el Instituto desplegaron en los casos más sobresalientes un repertorio de soluciones que recogía temas ya avanzados por el urbanismo norteamericano de entreguerras -como la ruptura de la manzana convencional-, pero también que en ese momento estaban siendo propuestos desde la revisión de la vanguardia importada por los arquitectos europeos en el exilio -en particular la integración de las artes, el centro urbano y el uso de la abstracción.

El Instituto Nacional de Colonización (INC) fue el organismo franquista encargado de promover la transformación técnica agraria mediante la puesta en riego. Durante su existencia (1939-1971) el INC coordinó una intensa tarea interministerial destinada a la modernización del campo a través del regadío y las infraestructuras de transporte, producción y residencia. Esta labor interdisciplinar afectó a todas las escalas del planeamiento, desde la territorial hasta la vivienda o el mobiliario urbano. El Servicio de Arquitectura del Instituto, creado para proyectar la estructura general y trazado de los pueblos, las edificaciones singulares y la vivienda, realizó el diseño completo de un nuevo hábitat rural y llegó incluso a participar en la definición de los planes generales de colonización de las zonas regables, dirigidos por los ingenieros agrónomos.

La transformación agraria fue una de los temas recurrentes de la propaganda franquista. El Régimen exhibió como logro continuo la nueva abundancia asociada a pantanos, cultivos y pueblos, pero sin olvidar los valores eternos de la raza. El Instituto se encuadró así dentro de un difícil marco ideológico que ensalzaba la tradición al tiempo que anhelaba una modernidad inalcanzable durante la autarquía. La labor de los ingenieros agrónomos estaba únicamente vinculada a su propia autonomía técnica, por lo que el dilema tradición-modernidad se trasladó al Servicio de Arquitectura, más sensible a traducir en formas esa difícil tensión ideológica y siempre dentro de un principio de racionalidad económica.

El referente primero de modernización en todo Occidente tras la II Guerra Mundial fue la *Pax Americana* y su sistema universal de valores. La nueva modernidad exportada por los Estados Unidos era una versión desideologizada, abstracta y formalista de las vanguardias europeas de entreguerras (Ockham)¹:

In architecture, Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson's selective and formalistic adaptation of the modern movement, propounded two decades earlier, had a similar effect. As the received version of modernism by the 1950s, the authors' denaturated concept (more nuanced in its original formulation) enabled architecture to be abstracted from specificities, making possible a truly "international style". It now penetrated all corners of the world, including the newly decolonized "Third World" countries aspiring to Western living standards, at times hybridizing local vernaculars. "Form was king".

España se encontraba en la lista de esos países que deseaban una equiparación con Occidente. Como ha señalado M. A. Baldellou, a propósito de la búsqueda de la modernidad en la arquitectura madrileña de los 50²:

Con un instrumental teórico extraordinariamente escaso (en el que se mezclaban una tradición "racionalista" aligerada de contenidos y confusamente relacionada con múltiples contaminaciones, una tradición "clásica" e "histórica", reducida, tendenciosa, afectada y sesgada, trascendente en su intención "moral", cristianizada en una versión mística, sin conexiones con la actualidad, y con un eclecticismo acrítico y autosuficiente) pero con una voluntad formalizadora muy intensa, los arquitectos de aquella primera y segunda generación de posguerra (...) se lanzaron en una nueva "cruzada" por recuperar posiciones en el panorama internacional ahuyentando los fantasmas más recientes, e incorporarse a un discursar histórico moderno. (...) La forma en sí, revestida o precedida de discursos escasos y ambíguos, adquirió un protagonismo mucho mayor que el confesado o admitido.

La asimilación se produjo no como mimesis directa, sino por un afortunado encuentro entre una cultura -la española- que en su búsqueda de una modernidad convalidable abandonaba el pintoresquismo y la referencia a la tradición, y una cultura occidental que, tamizada por la desideologización del imperio norteamericano, intentaba recuperar algunos valores de esta tradición abandonada. En ese cruce, algunos arquitectos pudieron desarrollar una fértil labor que hoy empieza a ser reconocida y valorada.

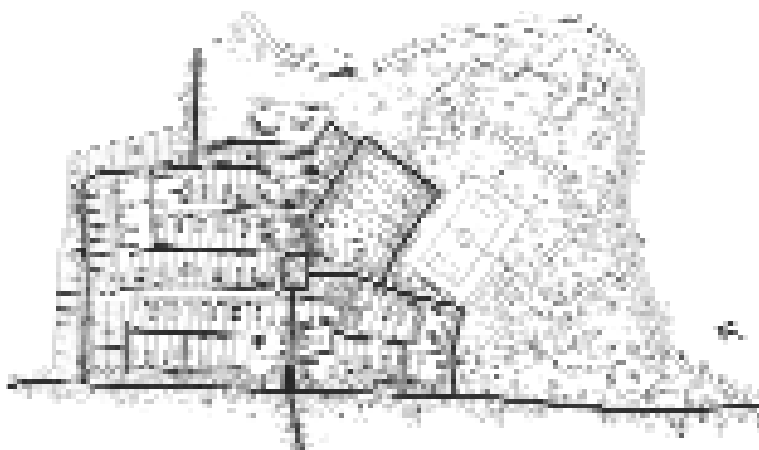
EL FUNCIONAMIENTO DEL INSTITUTO

Para entender en qué modo el INC llegó a alcanzar la vía de la modernidad -norteamericana- hay que conocer su punto de partida, anclado en esa otra tradición "histórica, moral y cristianizada". La cruzada descrita por Baldellou no fue sino un lento proceso en la larga historia del Instituto, desde el comienzo de la autarquía al desarrollismo y prácticamente hasta la agonía de Franco. La estructura piramidal de la Administración se repitió dentro del Servicio de Arquitectura, cuyo jefe, José Tamés, controló hasta el último detalle los proyectos y ejecución de los pueblos. Su poder decisorio en materia arquitectónica era prácticamente absoluto, así como su gusto por fiscalizar dicho proceso, como muestran reiteradamente los expedientes o la nutrida correspondencia del Instituto. Por debajo estaban sus compañeros arquitectos, en la sede central de Madrid o en las delegaciones provinciales. Sólo en momentos de intensa actividad -en particular a partir de los cincuenta- se solicitó la ayuda de profesionales de fuera del Instituto, seguidos muy de cerca por el Servicio y que en algunos casos, como Sota, habían trabajado con anterioridad dentro del mis-

1. OCKMAN, J. *Architecture culture 1943-4968*, New York, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993, p. 18

2. BALDELLOU, M. A. "Madrid moderno. 1950-1965. La furiosa investigación", en *Actas Congreso Internacional de Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-65*, <http://www.unav.es/jarquitectura/textos/acta8.html>, 1998 (consulta febrero 2002).

Fig. 1. Torre de la Reina. José Tamés. Fuente: archivo INC. D.G. Desarrollo Rural. MAPyA.



mo. Tras ellos, aparejadores y delineantes en una estructura perfectamente engranada definida por la disciplina y la unidad de criterio.

El INC dictó, a través de sus circulares internas, una serie de disposiciones para unificar los distintos criterios de ordenación. Las normas afectaban básicamente a aspectos como la ubicación, tamaño y dotaciones, espacios públicos, zonificación básica -centro cívico, zona verde y zona residencial- y un criterio general de circulaciones que solía privilegiar, sin hacerlo obligatorio, el tráfico separado de vecinos y animales. Estos criterios, a modo de programa básico de los pueblos, estaban extraídos de las bases definidas durante la República para el Concurso de anteproyectos de poblados en el Guadalquivir y Guadalmellato, redactadas por el ingeniero agrónomo Miguel Caveró³. En realidad, las disposiciones eran suficientemente vagas como para poder admitir la diversidad, objetivo declarado para evitar las críticas a la monotonía y excesiva repetición.

Un segundo referente fue fijado por José Tamés a través de sus artículos y proyectos. Tamés defendía un tipo de pueblo mezcla de racionalidad circulatoria y reproducción pintoresca. Su objetivo era atender tanto a las restricciones presupuestarias como a las condiciones de tráfico e higiene, pero que incorporara elementos tradicionales de cada zona, estudiados desde la percepción de ambiente urbano. Su memoria para el (Fig. 1) proyecto de Torre de la Reina, en Sevilla, era más una exposición didáctica que un documento ejecutivo. Siguiendo un método próximo a Sitte, utilizó vistas de Écija para extraer de ellas los principios de composición para la zona de Sevilla, que no eran otra cosa que los definidos a primeros de siglo por la escuela alemana a partir del arquitecto vienés: calles quebradas, perspectivas rematadas por algún edificio singular, composición de manzanas con variedad de tipos arquitectónicos. A esto se sumaba un esquema de circulaciones separadas -animales y peatones- y una arquitectura de gusto popular pero simplificada en sus detalles y racionalizada en las plantas. Pero aunque Tamés llegó a detallar para los pueblos una norma de trazado y arquitectura, ésta no se convirtió en obligatoria, habida cuenta de la búsqueda de variedad. Y fue a través de esta vía -y gracias a la persuasión y el prestigio de algunos arquitectos de dentro y fuera del Instituto, encabezados por Fernández del Amo- como la innovación, y con ella las influencias norteamericanas, tuvieron cabida en el INC.

3. CAVERO, BLECUA, M. *Informe agronómico sobre las bases del concurso de anteproyectos de poblados, 1933* [documento depositado en el Archivo General de la Administración (4) 25 24/15135].

LA REFERENCIA NORTEAMERICANA

Al contrario que otros sistemas de irrigación, nivelado o reparto de tierras, los modelos de asentamiento del INC no se basaron en la colonización de las zonas áridas de los EE.UU. Desde el comienzo de su andadura, pero de manera particular tras el final de la II Guerra Mundial, el Instituto había mirado al otro lado del Atlántico para aprender de una puesta en riego que tenía muchas similitudes con las condiciones climáticas y edafológicas de la península, al tiempo que se solicitaban créditos o se compraba maquinaria a dicho país. Este interés coincidía con un cambio de orientación del Instituto que le iba a llevar a un intervencionismo estatal más decidido, semejante al desarrollado por el *New Deal* en el *Tennessee Valley*. Pero el modelo de asentamiento norteamericano, basado en la parcela con vivienda propia, había sido previamente ensayado a principios de siglo en España y posteriormente descartado. Por razones sociales pero también ideológicas, el régimen franquista también lo rechazó, no sólo por el aislamiento al que se sometía al campesino, sino por el mayor control que se podía realizar sobre una población agrupada en torno a un párroco, un alcalde y un maestro. El otro tipo de asentamiento empleado en Norteamérica -ciudades desmontables para los obreros de las obras públicas- tampoco resultaba aplicable al caso español. Las continuas informaciones sobre el delta del Mississippi, el *Tennessee Valley* o el Oeste árido, ayudaron a definir en España una política de intervención estatal y a fijar determinados criterios técnicos, pero no sirvieron para importar un modelo de asentamiento. La visita del ingeniero del INC Ángel Martínez Borque⁴ en 1945 a los EE.UU. fue reveladora de esta actitud en cuanto no dio referencia alguna en su informe de la vivienda o los asentamientos allí encontrados.

De hecho, para algunos autores⁵ resulta difícil valorar la influencia directa del urbanismo estadounidense tras la II Guerra Mundial, por ser años de clara retracción de las políticas públicas de planeamiento en el país norteamericano, y con ella del pensamiento sobre el tema. La Guerra Fría hizo sospechosa cualquier actividad relacionada con el comunismo, entre las que destacaba, por encima de todas, la planificación. La confianza en el modelo liberal-capitalista de crecimiento -que había convertido al país en la principal potencia del mundo- hizo que el espíritu del *New Deal* se abandonara y que, pese a proyectos como las *Homes by the Million*, el desarrollo urbano quedara principalmente en manos de la iniciativa privada. La motorización de la clase media y la explosión de la sociedad de consumo propiciaron un éxodo masivo hacia áreas residenciales suburbanas -que seguían los modelos de la ciudad jardín- y la primacía de las infraestructuras de autopistas, diseñadas desde la administración federal y ante las que los arquitectos locales poco podían hacer. El elemento más característico, junto al suburbio de vivienda, era el centro comercial y, si bien la influencia de estos modelos terminaron por imponerse en todo Occidente, su influencia en los años cincuenta aún sería escasa en Europa y menor aún en España.

La influencia norteamericana se manifestó en la actuación del INC a través de dos vías indirectas: el pensamiento urbanístico anterior a la Guerra Mundial y el éxodo transatlántico de la vanguardia europea. Esto no siempre implicaba la aplicación consciente por parte del Instituto, de un saber plenamente asimilado, pero sí la permeabilidad a una cultura urbanística que avanzaba con el cambio de hegemonía mundial.

4. MARTÍNEZ BORQUE, A. *La colonización de los regadíos del oeste de los Estados Unidos de América*, Madrid, INC, 1948.

5. WARD, S. V. *Planning the Twentieth-Century city*, Chichester. John Wiley and sons, 2002, pp. 184-194.

INFLUENCIA DEL PLANEAMIENTO ANGLOSAJÓN DE ENTREGUERRAS

Tal vez la principal aportación teórica del planeamiento norteamericano fue la avanzada en 1929 por Clarence Perry de la *neighbourhood unit*. Con claros antecedentes europeos, la *neighbourhood unit* fue definida por Perry como la unidad de relación vecinal mínima, establecida a partir de un criterio ideal de población y de las dotaciones asociadas, como escuelas, comercio o espacios de relación⁶. Este concepto fue posteriormente crucial en la teoría del urbanismo organicista como célula elemental del planeamiento, tal cual quedó definida por Eliel Saarinen en 1943⁷ y que fue importada por Gabriel Alomar a España tras su estancia en el MIT. En *Teoría de la Ciudad*⁸, Alomar abogaba por una unidad mínima de planeamiento, una célula del urbanismo que, aunque nunca hubiese sido una preocupación para el Servicio de Arquitectura del INC, si suponía un respaldo teórico a su labor de nuevos pueblos. Siguiendo este pensamiento, el Instituto estableció una serie de elementos dotacionales obligatorios -iglesia, ayuntamiento, escuela, comercio, industrias artesanas, asistencia sanitaria- aún cuando el tamaño de los pueblos era en ocasiones insuficiente y, por supuesto, muy por debajo del mínimo de 5000 habitantes fijado por Perry.

El otro logro del planeamiento norteamericano de entreguerras fue, dentro de los mecanismos de composición urbana, la manzana *Radburn*. Diseñada por Stein y Wright en 1928, la *Radburn* diferenciaba una penetración interior rodada en fondo de saco y unas vías peatonales periféricas conectadas con el interior verde. Un criterio análogo de segregación de tráfico fue uno de los pocos dispositivos casi normativos del INC, si bien se celebraba como gran lección de nuestros pueblos centenarios y no como importación foránea⁹. El verdadero precedente venía del estudio para las bases del concurso de anteproyectos de poblados en época republicana, que reflejaba una asimilación de conceptos presentes en el urbanismo de ese momento. Cabría discutir, en todo caso, si la influencia era anglosajona o provenía de Jansen, urbanista en ese momento muy relacionado con España y que había desarrollado en Alemania sofisticados sistemas de segregación de tráfico a escala residencial¹⁰. En todo caso, este conjunto de influencias se amalgamaron en la labor del Instituto que, dado el uso frecuente que hizo del dispositivo, llegó a introducir interesantes modificaciones. Así, por ejemplo, en Torre de la Reina, Tamés empleó un esquema prototípico con tráfico interior rodado y perimetral para peatones, pero sin el sistema verde asociado a la *Radburn*. Sota le dio la vuelta al diseño, proyectando en Esquivel (Fig. 2) una manzana semejante a la anglosajona, pero donde se había invertido el sentido original del tráfico, dejando el interior para acceso peatonal de uso más doméstico y cercano. En todo caso, aún es palpable la referencia al modelo americano a través de la rotonda, necesaria para el cambio de dirección del fondo de saco interior que aquí, irrelevante para ese uso, se transforma en plaza secundaria del trazado. La libertad compositiva que implicaba separar el espacio peatonal -mucho más flexible- del tráfico rodado -de mayor linealidad y una sección de calle necesariamente más continua- fue explotada en distintos modos por arquitectos del Instituto, como en Maribáñez, de Daniel Carreras, donde la calle peatonal presencia la sucesión de retranqueos, plazas y rincones en un ejercicio que debe tanto a Sitta como a la *Radburn*.

Íntimamente ligado a la manzana *Radburn*, el desarrollo de las posibilidades organizativas de la supermanzana fue un dispositivo empleados sistemáti-

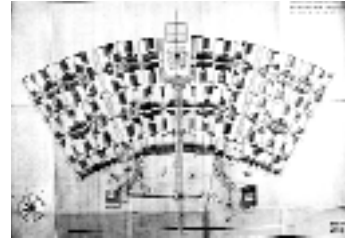


Fig. 2. Esquivel. Alejandro de la Sota. Fuente: archivo INC. D.G. Desarrollo Rural. MAPYA.

6. SICA, P. *Historia del Urbanismo. El siglo XX*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1981, pp. 173-178.

7. SAARINEN, E. *The city, its growth, its decay, its future*. London and New York: Reinhold publishing corporation, 1943.

8. ALOMAR ESTEVE, G. *Teoría de la Ciudad*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1947, pp. 79-89.

9. HERRERO, A. "Independencia de circulaciones y trazado de poblados", en *RNA*, 1948, 81, p. 3.

10. HASS KLAU, C. *The pedestrian and city traffic*, London, Belhaven, 1990, pp. 76-82.

Fig. 3. Cañada del Agra. José Luis Fernández del Amo. Fuente: Revista *Arquitectura*.

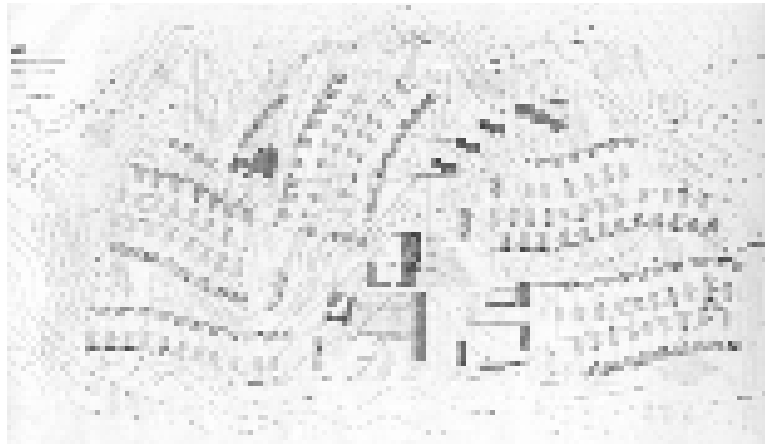


Fig. 4. Sacramento. Fernando de Terán. Fuente: archivo INC. D.G. Desarrollo Rural. MAPyA.



camente por algunos arquitectos que trabajaron para el INC. Fernández del Amo exploró la flexibilidad originada tras la renuncia a una alineación regida por el tráfico rodado, tráfico que se quedaba en el perímetro del pueblo. El caso más emblemático de esta postura es (Fig. 3) Cañada del Agra, magnífica invención de trazado dentro de un espíritu paisajístico muy sobresaliente. Otros arquitectos, como (Fig. 4) Fernando de Terán en Sacramento, adaptaron el tema a partir de una geometría estrictamente ortogonal, hasta el caso de convertir todo el pueblo en una única supermanzana con una estudiada disposición de espacios públicos de gran calidad, ejercicio formal de gran rigor arquitectónico.

Dentro de las influencias directas cabe también apuntar un caso excepcional: la adaptación del plano del *moshav* Nahalal, del arquitecto Richard Kauffman, a un pueblo de colonización en Miraelrío. El gran espacio central elíptico del *moshav*, alrededor del cual se disponía la comunidad y en cuyo interior se situaban

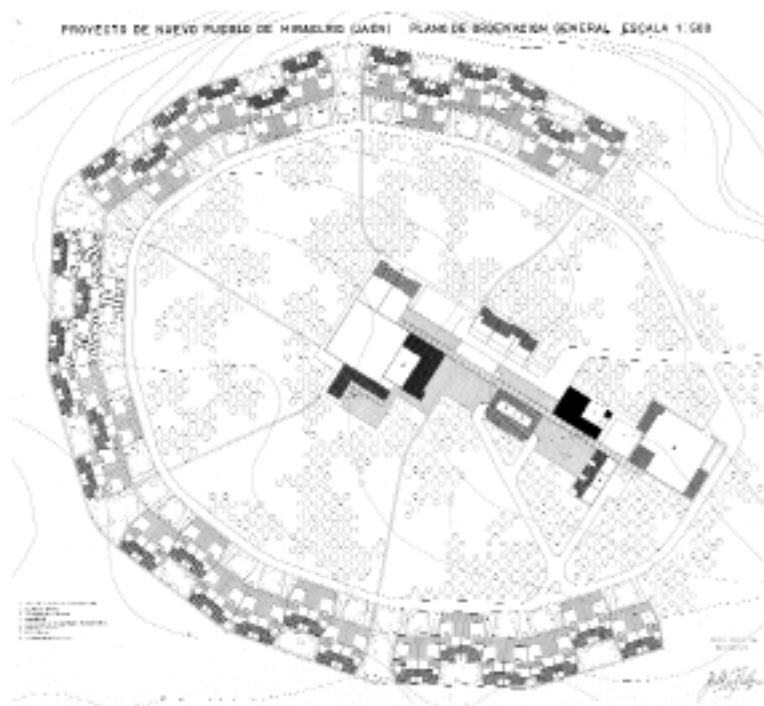


Fig. 5. Miraelrío. José Luis Fernández del Amo. Fuente: archivo INC. D.G. Desarrollo Rural. MAPyA.

los equipamientos comunes, era un ejemplo conocido del INC y, sin duda sirvió de base a la interpretación que del mismo hizo (Fig. 5) Fernández del Amo. En Miraelrío, el óvalo no llegaba a cerrarse y desde este arco abierto, los equipamientos quedaban engarzados al eje mayor de la elipse, generando una serie de patios y espacios secundarios que, sin embargo, en nada competían con el gran óvalo central, en todo punto reconocible. El trazado seguía fielmente la topografía del teso sobre el que se asentaba y que le daba sentido.

LA VANGUARDIA EN EL EXILIO

La otra veta de influencia norteamericana provenía de aquella parte de la vanguardia europea que, exiliada por los totalitarismos, se vio obligada a refugiarse en ese país. En particular, el grupo encabezado por Giedion, Sert y Gropius tuvo una activa participación en el pensamiento urbano y arquitectónico y volvió a poner de actualidad dos temas ya tratados décadas antes por el movimiento de *Civic Art*: la integración de las artes y la definición de los centros de las ciudades, el llamado *Core of the city*¹¹. Paralela a esta asimilación del movimiento moderno de discursos académicos, la aceptación de la vanguardia por parte de la cultura americana también propició una búsqueda de la abstracción sin contenidos ideológicos perturbadores. Centros cívicos, integración de las artes y abstracción serán todos temas abordados por el INC.

El proyecto de la plaza como centro focal del pueblo había estado presente desde los primeros trazados del Instituto de los años 40. De origen sitteano y con el modelo de referencia de la plaza mayor española, el problema que

11. SERT, J. L. et. al. *The Heart of the City: Towards the Humanization of Urban Life*, New York, Pellegrini and Cudahy, 1952.

Fig. 6. Centro cívico de Llanos de Sotillo. José Antonio Corrales. Fuente: archivo INC. D.G. Desarrollo Rural. MAPYA.



planteaba la plaza era doble: por una parte, su definición arquitectónica -y la posible articulación de espacios vinculados a dicha arquitectura, que solía general dos ámbito distintos, uno administrativo y otro religioso, el ayuntamiento y la iglesia- y, por otro, su capacidad de generar el trazado circundante -en general a partir de vías que remataban su perspectiva en algún punto significativo de su arquitectura, como la torre de la iglesia. Este modelo, vigente en la Europa de las primeras décadas del siglo, fue puesto en crisis por el movimiento moderno, que tras 1945, a partir de unos presupuestos semejantes a los de treinta años antes -el centro cívico como espacio representativo de una sociedad democrática- realizó una revisión de acuerdo con sus propios postulados estéticos y compositivos.

Dentro del INC, la evolución desde el esquema de doble plaza prototípico de los años cuarenta -y que se mantuvo a lo largo de toda la historia del Instituto- hasta los ejemplos más renovadores de los sesenta, es notable. Una de las primeras heterodoxias la propuso Sota en el pueblo de Esquivel. Lo insólito de la plaza del pueblo no era tanto su conformación arquitectónica como su situación, que obligaba a replantear todos los elementos. Un caso más próximo a los modelos propuestos desde los CIAM lo presentó (Fig. 6) José Antonio Corrales en Llanos de Sotillo o, años más tarde, (Fig. 7) Fernández Alba en *El Priorato*, pueblo este último en que el espacio público conforma un foro central que ocupa, integrando espacios abiertos y edificaciones, una manzana perpendicular a las residenciales y con una longitud que recorre toda la anchura del pueblo, constituyéndose, sin hacer uso del pintoresquismo, en un verdadero corazón peatonal. Otra mutación que se dio a la plaza, en particular en los pueblos pequeños, fue la de convertirla en gran era de reunión común, no con función agrícola, sino representativa. En estos caso, la arquitectura dominante no era tanto la de las instituciones, sino la vivienda, con lo que incluso dentro de la dictadura -ya algo suavizada en los años 60 y acaso más permisiva con estas derivas ideológicas, o tal vez no consciente de ellas, como acaso tampoco lo fueran sus propios proyectistas- se podía escenificar un triunfo del ciudadano respecto del poder religioso o administrativo. Muestra de esta orientación son pueblos como Setefilla, de Fernando de Terán, con un gran espacio público a modo de bosque interior, o La Vereda, de Fernández del Amo, en que dos plazas sin calles, la residencial y la de equipamientos, constituyen el único trazado del pueblo.

El movimiento por la integración de las artes tuvo en Fernández del Amo a su principal valedor en España. Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, amigo -y protector- de artistas, hombre de profunda religiosidad y sensible trazo, transmitió estas cualidades a su arquitectura y al propio Instituto. Con pocos medios y mucha ilusión, los artistas comisionados gracias a él por el INC pudieron experimentar con materiales, técnicas, formas y lenguajes para integrar un arte de vanguardia en las iglesias de los pueblos. Dado el exiguo presupuesto, su participación solía limitarse a dignificar unas por lo demás sencillas iglesias, adornando fachadas, esculpiendo retablos, alumbrando vidrieras o fundiendo y fabricando objetos para el culto. Más allá de estas piezas únicas, el diseño urbano en todos sus detalles fue también objeto de estudio de los arquitectos, con interesantes muestras de alumbrado, mobiliario o detalles repetidos industrialmente o como parte del proyecto particular de cada pueblo, realizando una en ocasiones muy feliz síntesis de cualificación urbana.

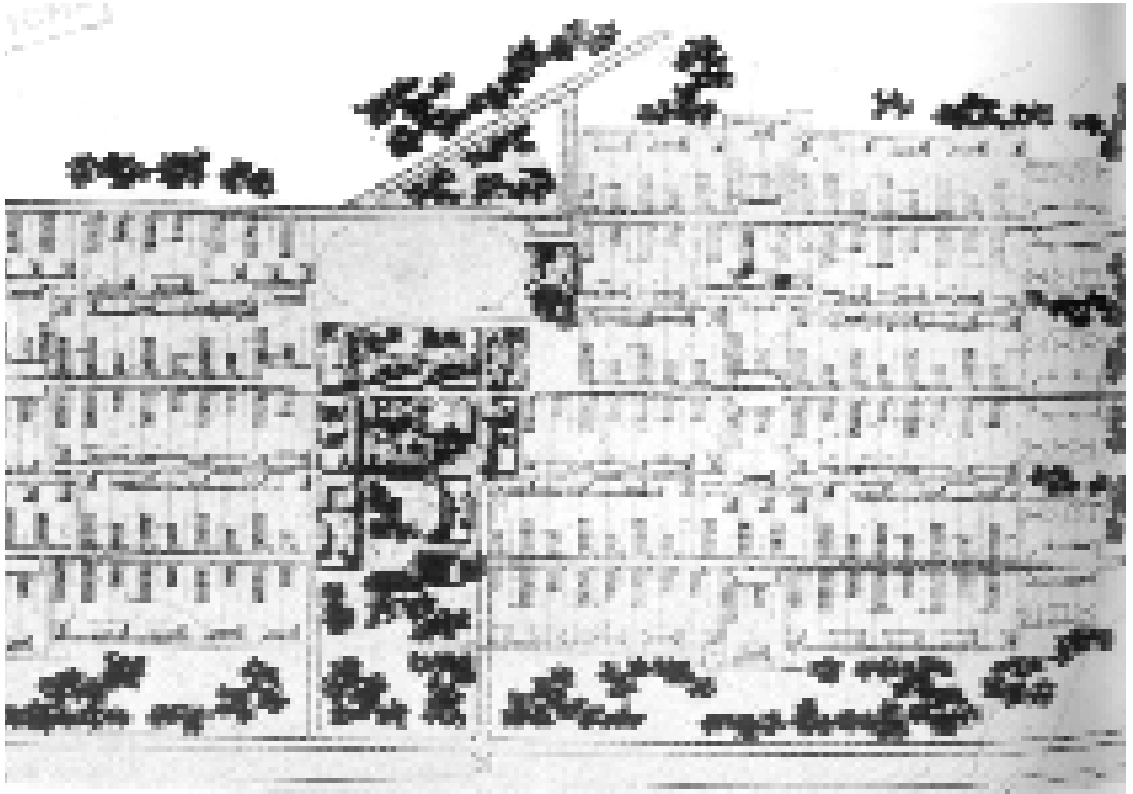


Fig. 7. El Priorato. Antonio Fernández Alba.
Fuente: Revista *Arquitectura*.

La abstracción fue un lenguaje no sólo empleado por los artistas, sino también investigado por algunos de los arquitectos del Instituto. Por razones de restricción presupuestaria, el inicial intento de imitación regional tuvo que ser reducido a una modesta simplificación de formas y ornamentos. Esto dio pie a que la inventiva del arquitecto se concentrara en buscar dentro de estos mínimos recursos -o directamente renunciando a ellos- soluciones novedosas en las que el grado de abstracción fue en aumento, como puede verse en uno de los elementos clave del lenguaje arquitectónico de estos pueblos: la torre de la iglesia. La propia vivienda siguió un proceso parecido, que pasó de la declinación variopinta del lenguaje popular a un uso desprejuiciado de la repetición, que entendía la casa como célula volumétrica de composición. En la propia depuración de los elementos formales de la casa se observa un grado más de este camino abstracto que, sin renunciar a una estricta funcionalidad económica en planta, conseguía plantear la vivienda desde unos elementos visuales mínimos, como el violento contraste entre sombras y luz de una fachada enjalbegada.

CONCLUSIÓN

Las influencias norteamericanas fueron múltiples en los pueblos del Instituto Nacional de Colonización. Estas influencias no trajeron la vía ortodoxa de la modernidad europea, sino una más flexible perspectiva anglosajona de la conformación del hábitat humano. La mejor tradición americana del periodo

de entreguerras, unida al nuevo discurso importado por el éxodo de intelectuales a EE.UU. tras la II Guerra Mundial, formaron parte del ambiente cultural de una modernidad que se intentaba alcanzar a través de una arquitectura entendida también como trazado. Paradójicamente, el aparentemente hostil medio rural sirvió, gracias a una convencida -y obligada- actitud de simplificación formal, para explorar un difícil camino de experimentación.

DO IT YOURSELF: LOS CATÁLOGOS EN EL IMAGINARIO DEL PROGRESO

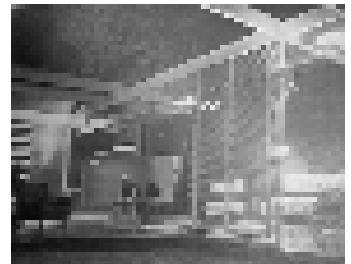
Mónica Cruz Guáqueta

Dentro del panorama desarrollista español, con la llegada de las inversiones norteamericanas se dio lugar también a la conformación de un imaginario basado en la metáfora del progreso. En el ámbito económico, la llegada de capital norteamericano a España le permitió impulsar de manera significativa su industria y, en consecuencia, ‘modernizar’ sus sistemas de producción. De la misma manera, con la apertura de las fronteras, la importación de materias primas y de nuevos materiales permitió desarrollar nuevos productos que respondían a una estética y a un sistema de producción acorde con el imaginario de progreso norteamericano, pero que, en muchos casos, tardó en incorporarse realmente al medio de consumo. A partir de este contexto histórico, industrial y social, que se mezcla para dar como resultado diferentes aproximaciones a la comprensión de una sociedad de consumo naciente, donde el imaginario de la que ya está constituida se introduce junto con el capital y el impulso económico. Esto tiene sus razones en la precaria sociedad de consumo española durante los primeros años 50, recién impulsada y anhelante de conseguir el milagro de la modernización que esa inyección de capital extranjero prometía.

Fue durante esta década, pues, que se configuró el imaginario desarrollista, promovido a través de ideas que se conformaban alrededor de los conceptos de moderno, cómodo y práctico. Todo esto estaba asociado con la rapidez, la posibilidad de producir en la menor cantidad de tiempo, herencia del taylorismo y el fordismo para, en consecuencia, permitir el nacimiento del ocio y de la sociedad de consumo.

El período de los 50 se conoce como el final del modelo económico que antes se identificaba con el régimen fascista y a partir del año 59, se da inicio a la “revolución industrial de los sesenta”¹ que estuvo marcada por la alta producción industrial; con la apertura hacia el exterior, y la influencia de los tecnócratas, en la década de los 60 se conformó un espectro industrial más amplio, y, con el aumento del poder adquisitivo, una sociedad de consumo más competente.

Los nuevos productos que se incorporaban al mercado, en todos los ámbitos, deslumbraban por su novedad y por su capacidad de adaptación. El ciudadano ‘de a pie’ se encontró en un momento dado con una amplia gama de objetos, que aumentó con los años, relacionados por la publicidad y los medios de difusión con esta idea de mejora en el nivel de vida promedio del país. Estos objetos, generalmente relacionados con la comodidad, estaban dirigidos en sentidos específicos, pues la misma sociedad re-industrializada se encargaba ya de plantear una primera especialización en las actividades laborales -es decir, productivas.



Grupo R, Exposición Industria y Arquitectura, 1954. Las exposiciones mostraban los nuevos materiales y las aplicaciones innovadoras de materiales tradicionales como la cerámica.

1. ARACIL, Rafael; GARCÍA BONAFÉ, M. *Lecturas de historia económica de España-2. Siglo XX*. Oikos-Tau, S. A. Ediciones, Barcelona, 1977. p. 225.

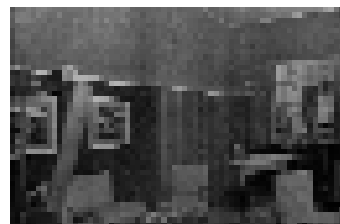
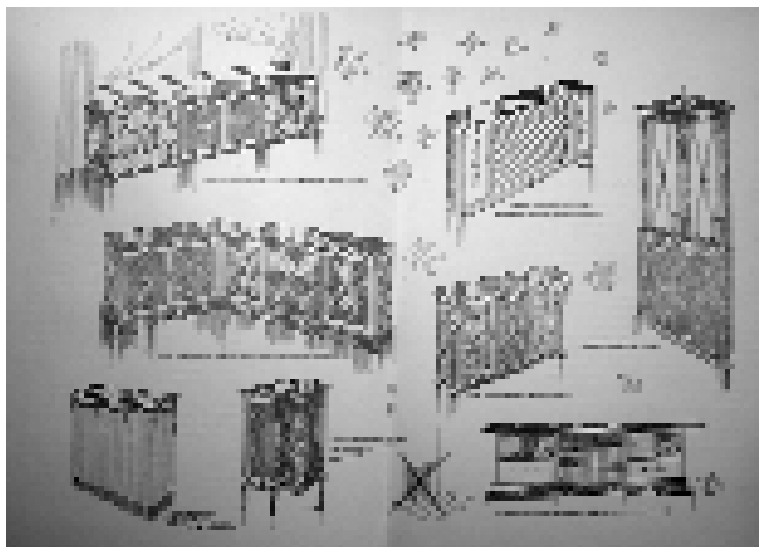
El impulso del capital norteamericano facilitó el desarrollo de la industria y promovió la economía hacia nuevas metas que permitieron buscar un nivel de vida más alto. Esta idea de mejorar los estándares de vida de la población estuvo presente en varios de los medios de difusión de los materiales y objetos relacionados con la arquitectura.

Los nuevos materiales permitían novedosas formas que abrían toda una gama de opciones que antes no estaban al alcance de la mano ni del profesional, ni del ama de casa o el ciudadano 'de a pie'. Sin embargo, la apertura de fronteras trajo también una imagen de progreso del exterior, representada a través de los productos de consumo para el hogar como el mobiliario y los electrodomésticos. La estandarización fue no solamente aplicada sin precedentes en Estados Unidos, sino también desarrollada hasta sus últimas consecuencias, conformando en aquel país el despliegue de la sociedad de consumo, que soportaba la fuerte economía de aquellos años.

Los catálogos de productos estandarizados, que nacen con una voluntad científica de clasificar y ordenar, para luego conocer, entran en el ámbito del siglo XX, y ya algunos del XIX también, como medio de difusión y de organización de un conocimiento ya razonado que busca aproximar el producto al consumidor. Los grandes almacenes norteamericanos, en medio de la organización sistemática de la producción industrial, se consolidaron como difusores, no solamente de los productos, sino de un gran mecano de elementos que, al combinarse unos con otros, daban como resultado la casa, la ampliación del garaje o la nueva habitación. De esta manera, y con la sencillez de encajar piezas unas con otras y combinarlas de formas distintas, la estandarización norteamericana encuentra en el catálogo la posibilidad de promover la personalización de la producción industrial masiva. Así, el concepto de producto acabado se modifica, de tal manera que ya no se trata de un objeto completo, sino de una pequeña pieza que debe encajar con otras, de ahí el estándar, para convertirse en un todo por la intermediación del consumidor. De ahí la idea de mecano, mecanización. En este sentido, y en el contexto norteamericano, la mejor forma de ordenar, clasificar y explicar las piezas que darán como resultado esa imagen de casa que se vende, es el catálogo.

La imagen de la modernidad traía consigo una nueva estética que fue relacionada con el progreso y la comodidad de las sociedades industrializadas y que en España no estaba tan al alcance de la mano como en otros países. La publicidad, como herramienta fundamental de esta nueva sociedad de consumo, contribuyó a crear esta imagen que no se correspondía con los productos al alcance de los consumidores españoles. Esto permitió también el desarrollo de medios específicos de comunicación, dirigidos a estos sectores de consumo, que garantizaban una mejoría en la calidad de vida. Se creó así una brecha entre el consumidor de clase media, que emergía en estos años, y las novedosas incorporaciones de materiales y formas industriales.

Por obvias razones, entre otras el lento proceso de producción estandarizada y la precaria sociedad de consumo española, el catálogo no se implementó de la misma forma que en Estados Unidos. Sin embargo, es posible encontrar vertientes que están relacionadas con esa idea de ordenar, acercar y explicar al público las novedades y los productos, que, además, acaban por ser casi una exigencia del mercado.



Feria Internacional de Muestras, 1954. Los espacios interiores domésticos son evidentemente innovadores para la época. Se trata de mostrar las aplicaciones de materiales como el plástico en distintos ámbitos.

Modelos de Cubre-Radiadores. Revista *Cúpula*, n. 4, 1954. Sección detalles decorativos, p. 74.

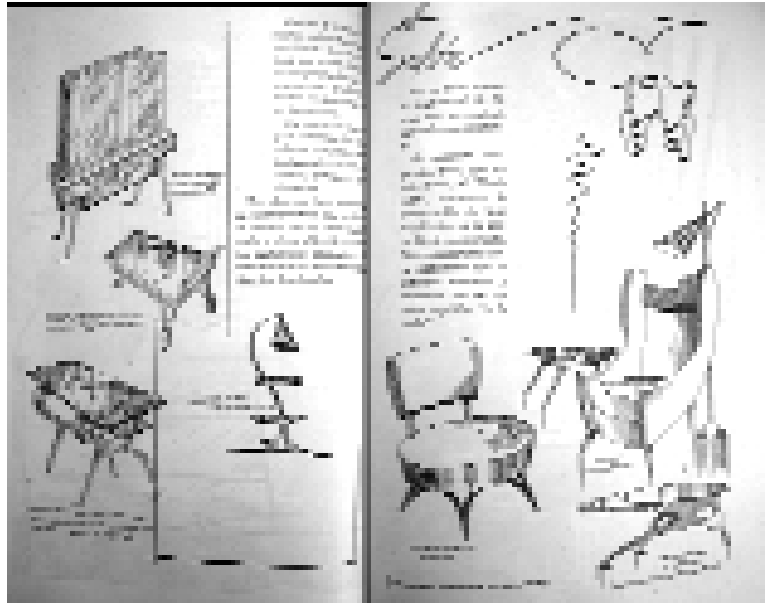
Gracias a la variedad de productos que el empuje desarrollista produjo en la industria española, las grandes firmas de objetos de consumo, que facilitaban tanto materias primas como complementos en el área de la arquitectura y la construcción, se inclinaron por adoptar un nuevo ‘modo de hacer’ que se vio reflejado también en un ‘modo de mostrar’ esta variedad de opciones de un modo ‘moderno, cómodo y práctico’.

Los catálogos de estas industrias relacionadas con la arquitectura se desarrollaron a partir de las demandas realizadas por grupos de arquitectos puntuales, que gracias a la apertura de fronteras, habían sido invadidos por la estética de la producción europea y se encontraban lejos de llegar a adoptar las implicaciones de estos nuevos materiales en el ámbito arquitectónico. Por la separación inminente entre las nuevas opciones y el arquitecto o diseñador, la necesidad de llegar al cliente individual se hacía imperativa de parte de éste, que demandaba que los nuevos ‘modos de hacer’ se manifestaran también en el proceso y el resultado de la arquitectura.

En la década de los cincuenta, y hasta bien entrada la de los sesenta, el aspecto de la casa española era bastante diferente de aquel que se proponía en los anuncios publicitarios, promoviendo la modernidad, lo que hacía más evidente el reclamo de arquitectos y diseñadores por implementar la estética moderna en el espacio doméstico y desvelar la verdad de la estética industrial, que le modernidad racionalista había reivindicado décadas atrás.

Durante la primera etapa de la producción estandarizada, se produjeron ejemplos dignos de ser incluidos en La mecanización toma el mando de Sigfried Giedion, por su evidente conservación de estilos característicos de las épocas anteriores a la mecanización, pero implementando el uso de los nuevos materiales y funciones. Tal es el ejemplo de la revista *Cúpula*, de vertiente más popular, que en el año 1954 publica en su dossier de decoración interior, los ejemplos de la última moda en camuflaje de calefactores. El calefactor como tal es un objeto industrial, estandarizado y moderno, sin embargo su aparien-

Mobiliario estandarizado para interiores domésticos. El mobiliario adquiere una imagen más "moderna" y se acerca a la de la estandarización. Revista *Cúpula*, 1959.



cia debe estar oculta tras la cara de un objeto de 'estilo Luis XIV' que le permita armonizar con el resto de la casa.

Esta brecha será la que toda una generación de arquitectos y diseñadores intentarán cerrar a través de la creación de medios de difusión adecuados. El interior doméstico estandarizado fue el resultado de la manifestación de un sistema de producción industrial, que buscaba su propio lenguaje. Una vez abiertos a las influencias extranjeras, los arquitectos y diseñadores españoles tuvieron acceso a publicaciones y eventos informativos de ámbito europeo que terminaron de conformar el nuevo aspecto de la sociedad progresista e industrializada.

Los intentos por dar a conocer estas novedades comenzaron en 1951, con el primer Salón del Hogar Moderno, organizado en Barcelona por el FAD (Fomento a las Artes Decorativas). A partir de allí, anualmente, se encargaba de recopilar las últimas tendencias internacionales de diseño y la arquitectura con énfasis en el interior doméstico. Se intentaba promover las formas modernas para el público común, de tal manera que aquel ideal formal estuviera al alcance del consumidor. Estos salones tuvieron un papel protagónico en la actualidad arquitectónica, ocupando constantemente las páginas de Cuadernos de Arquitectura, la publicación del Colegio de Arquitectos de Cataluña durante toda la década de los años sesenta².

Los primeros salones contaron en su mayoría con participantes extranjeros, lo cual, ante la poca industrialización de productos de consumo en España, resulta bastante normal. A medida que los años fueron pasando, nacieron algunas empresas locales que fueron tomando fuerza gracias al impulso de esta institución. Con las dificultades típicas de la época, luego de haberseles negado la posibilidad desde tres años antes de conformar una Asociación de Diseñadores Industriales por tratarse de una asociación de tipo sindical³, en el año

2. La difusión de las nuevas formas modernas tuvo un lugar cada vez más importante en las publicaciones de la época. Sólo con respecto al Salón del Hogar Moderno, ver: *Cuadernos de Arquitectura*. Publicación del Colegio de Arquitectos de Cataluña. N. 38, 1959. N. 46, 1961. N. 51, 54, 1963. N. 55, 57, 58, 1964. N. 62, 1965. N. 71, 73, 1969.

3. DE MORAGAS, Antonio. "Breve historia de ADI-FAD", en *Clima*, 1967, n. 4. p. 31.

1960 se creó el ADI-FAD, la sección de Diseño Industrial al interior del FAD, que pronto tendría un papel autónomo como promotora de los jóvenes arquitectos y diseñadores. Esta institución fue el resultado de un grupo de arquitectos catalanes entre quienes se contaban Antonio de Moragas, Alejandro Cirici Pellicer, Oriol Bohigas, Manuel Capdevila o Manuel de Solà-Morales y Roselló, entre otros.

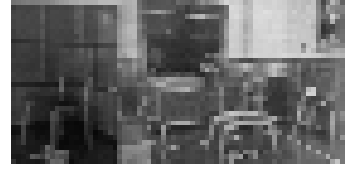
La estrecha relación con el 'Grup R' de Barcelona, una iniciativa autónoma que repercutió en su contexto intelectual sentado los precedentes de la autocrítica sobre la actividad arquitectónica⁴, permitió incorporar los diseños de arquitectos jóvenes que buscaban un lugar para desarrollar sus ideas sobre la 'forma moderna' que se promovía a través de sus propias exhibiciones. La popularidad de estas exhibiciones, tanto como los salones y las Ferias de Muestras, hicieron que se consolidaran como el termómetro de la modernidad de la época, constituyéndose en un catálogo de ejemplos donde los productos podían exhibirse, que era lo que esta generación de arquitectos relacionados con el FAD y el Grup R buscaban.

La creación de instituciones como el Centro de Información de la Construcción (CIC) en 1960, buscaban acercar la industria y el arquitecto, los nuevos materiales y las nuevas formas de presentación que constituían toda una vertiente de posibilidades que representaban un reto importante al diseñador. Muchos objetos de uso diario cambiaron en esta época y se volcaron sobre una experimentación formal y material, como el plástico y la construcción en estructura metálica. Para esto fue necesario que la brecha se cerrara y se revaluara la forma tradicional de hacer, pasando por el necesario enfrentamiento entre tecnología y artesanía.

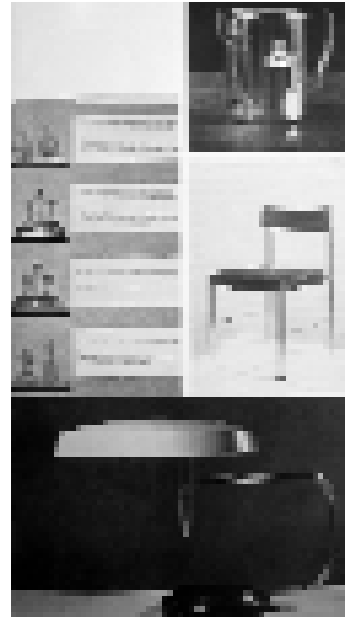
La exhibición se convirtió entonces en la manera de mostrar los productos y se popularizó contando entre ellas las Ferias de Muestras y HogarHotel, todas llevadas a cabo durante la década de los sesentas. A partir de estas muestras, la publicación del correspondiente catálogo se convirtió en herramienta de primera mano, como manual de consulta de aquello que ya se había visto, mostrando una forma muy diferente de funcionar con respecto a las publicaciones en Estados Unidos.

Aunque partan del mismo principio, los catálogos en España se caracterizan por ser herramientas de referencia, donde el contacto directo es siempre un paso anterior a la difusión en publicaciones de las novedades en diseño y arquitectura. Este hecho permitió la mayor expansión de catálogos de mobiliario que al finales de los sesentas y principio de la década siguiente tuvo gran acogida por parte de diseñadores autónomos que carecían de un lugar donde exhibir su trabajo.

Se buscaba entonces dar el salto de la forma imitativa de la producción a la verdadera estandarización de los objetos de consumo que, en una sociedad industrial que ponía énfasis en la industria pesada, no habían tenido hasta ahora oportunidad de beneficiarse de ésta. Los nuevos materiales, además, jugaron un papel fundamental en estos años de estandarización, pues permitieron, en gran parte, la avalancha de posibilidades y de variaciones en los objetos tradicionales: materiales como el plástico permitieron la producción de objetos en serie y la renovación de una gran gama de productos de uso doméstico que



Exposición Industria y Arquitectura, 1954. Las exposiciones promueven las nuevas formas también en el mobiliario doméstico.

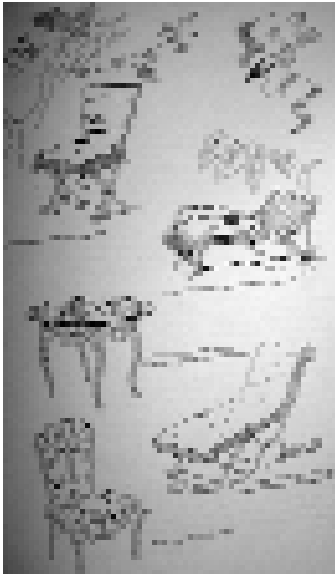


Catálogo del ADI/FAD 1960. En el año 1961 se llevó a cabo la primera exhibición de un stand por parte del grupo de diseño industrial del Instituto de Fomento a las Artes Decorativas ADI/FAD en el salón Hogarotel.

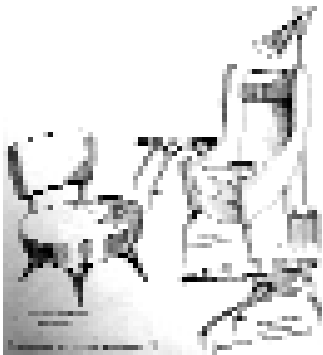


Feria Internacional de Muestras, 1954. A través de este tipo de ferias, se incorporaban al panorama nacional los modelos en avances tecnológicos extranjeros que sirvieron de apoyo a los productores locales.

4. RODRÍGUEZ, Carmen; TORRES, Jorge. *Grup R*. Gustavo Gili, Barcelona, 1993. p. 20.



Mobiliario estandarizado para jardín. Los diseños, aunque en materiales novedosos como el plástico y el metal, como en toda primera estandarización, mantienen los estilos tradicionales.



Mobiliario para salón, 1950. Progresivamente se adopta la estética "moderna" y se regulariza cada vez más la sección de recomendaciones para la decoración interior.



Portada del catálogo de los Salones del Hogar Moderno. Los salones se encargaban de llevar hasta el arquitecto los nuevos materiales, las firmas y productos que la estandarización trajo consigo.

caracterizaron esta época por ofrecer un amplio espectro de opciones al consumidor, lo que sería la clave de la industria serializada. El acero, como material de construcción, estuvo relacionado con la rapidez y la limpieza a la hora de construir, permitiendo también la difusión del imaginario desarrollista que lo hacía todo de manera más cómoda y rápida.

A través de las publicaciones que venían de fuera durante toda la década de los 60, como la revista *Domus Rassegna*, o los concursos internacionales de mobiliario, Italia se hizo presente como pionera de este tipo de propagandas y eventos. La imagen moderna del mobiliario estaba directamente relacionada con la arquitectura y tanto uno como el otro recibían en esta época la influencia de una modernidad más elaborada, que buscaba ser consecuente con los materiales y las nuevas formas de hacer. Los catálogos de mobiliario nórdico ya tenían un cierto prestigio del cual los arquitectos españoles absorbían la forma, pero estaban aún muy lejos de permitirse la estandarización de aquellos objetos.

Los catálogos que se publican durante la década de los sesenta obedecen a una condición similar a la de su modelo norteamericano, lo que parece querernos decir que España probablemente alcanzó un cierto grado de desarrollo en su producción estandarizada; así lo muestra la diferencia entre los productos elaborados en los inicios de los cincuenta y los que se producen en esta época.

Son escasos los estudios que haya relacionado explícitamente la producción industrial y su comunicación directa con el consumidor. Por esto hemos intentado plantear aquí una correspondencia en medio de este panorama donde la profusión de publicaciones autónomas sin mayor cohesión como grupo o movimiento, nos lleva a entender que se producen en un intento desesperado de generar la actualidad que se veía en los demás países pero que aquí parecía no llegar. Solamente a través de esa idea común de elaborar la realidad de un ideal desarrollista, permite explicar los intentos de estos grupos de arquitectos por relacionarse con la cultura moderna que parecía escapárseles de las manos y la producción de estos medios de difusión propia en los cuales aquellas publicaciones del CIC o de la Feria de Muestras pueden servir como herramienta para analizar más a fondo los aspectos en que se refleja este auge desarrollista.

¿QUÉ HACER CON LOS YANQUIS?

DISTINTAS RECEPCIONES DE LAS EXPERIENCIAS Y DE LOS MODELOS ESTADOUNIDENSES EN EL MEDIO ARQUITECTÓNICO ARGENTINO. LOS CASOS DE *NUUESTRA ARQUITECTURA* Y DE *NU NUESTRA VISIÓN: 1951-1957*¹

Federico Deambrosis

POR QUÉ LA ARGENTINA

Para observar la relación España-Estados Unidos relativa al debate arquitectónico de los años cincuenta, se propone adoptar una perspectiva amplia, trascendiendo las fronteras nacionales. Tal propuesta se funda en la convicción de que, en la década analizada, algunos de los países latinoamericanos de lengua castellana jugaron un papel importante para la cultura española.

Entre estos países, la Argentina se destacó desde los años cuarenta por la vivacidad de su actividad editorial, a la cual concurrieron tanto algunas editoriales locales (Emecé, Lautaro, Nueva Visión e Infinito, entre otras) que operaron -y que, en más de un caso, nacieron- en el período aquí considerado, como algunas significativas aventuras editoriales emprendidas por exiliados españoles como Gonzalo Losada, Antonio López Llausás y Joan Merli². En general, estas editoriales se caracterizaron por un actitud bastante ecléctica frente a los textos elegidos para ser traducidos al castellano, hecho que no sorprende si se considera que, antes del término de la segunda guerra mundial, los libros de arquitectura moderna prácticamente estaban ausentes del mercado local. Dentro de su heterogeneidad, los textos que publicaron facilitaron la penetración, en el medio de habla castellana, de las ideas de muchos protagonistas del debate estadounidense: entre 1948 y 1961 fueron traducidos por editoriales argentinas textos como *La ciudad. Su crecimiento, su decadencia, su porvenir* de Eliel Saarinen (Poseidón 1948), *Charlas con un arquitecto* -versión castellana de las *Kindergarten Chats*- (Infinito 1956) y *Autobiografía de una idea* de Sullivan (Infinito 1961), *Arte y Técnica* (Nueva Visión 1957), *Frank Lloyd Wright y otros escritos* (Infinito 1959) y *Las Décadas Oscuras* (Infinito 1960) de Lewis Mumford. Además, hay que añadir la gran resonancia que tuvieron los dos ciclos de conferencias impartidas, en 1951 y 1953, por Bruno Zevi, probablemente el más convencido valedor de la obra de Frank Lloyd Wright entre los historiadores de la época, a las que siguieron varias traducciones de sus textos y la monografía dedicada al mismo Wright por Enrico Tedeschi, arquitecto e historiador que había colaborado con Zevi antes de instalarse en Argentina en 1948³.

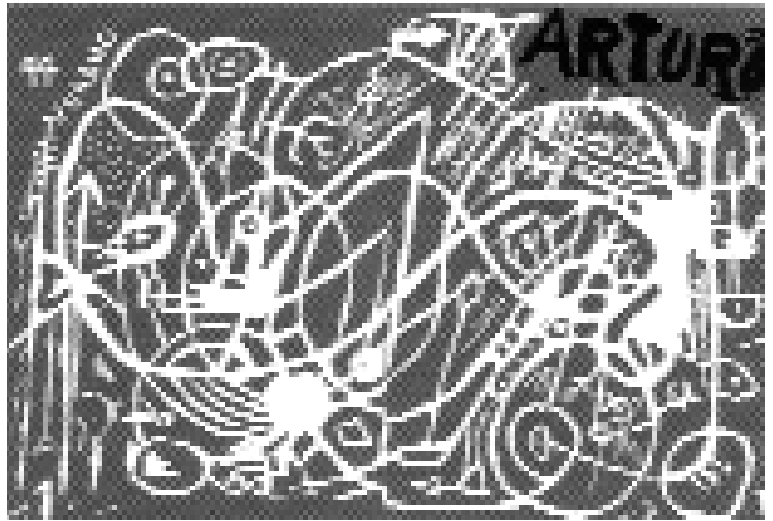
El panorama de las revistas, tanto nacionales como internacionales, que en aquel entonces circulaban en el país no aparece menos notable por número, calidad e intensidad de las presencias. Análogamente a los libros, las revistas revelan cómo la Argentina fue un extraordinario lugar de encuentro de tendencias y discursos heterogéneos, procedentes al mismo tiempo de Europa y de Estados Unidos. Los años cuarenta se abrieron con la casi completa interrup-

1. Se agradece a Javier Martínez la supervisión del texto.

2. ARBONÉS I MONTULL, Jordi. "Editors catalans a Sud-Amèrica", en AA.VV., *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Comissió America i Catalunya, Barcelona, 1992.

3. ZEVI, Bruno. "Historia de la arquitectura e historia para la arquitectura", en *Canon*, 1950, 1 (diciembre), pp. 38 y 39; *Id.*, *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1951; *Id.*, *Historia de la arquitectura moderna*, Emecé, Buenos Aires, 1954; *Id.*, *Frank Lloyd Wright*, Infinito, Buenos Aires, 1956; *Id.*, *Hacia una arquitectura orgánica*, Poseidón, Buenos Aires, 1957; *Id.*, *Poética de la arquitectura neoplástica*, Victor Leru, Buenos Aires, 1959; TEDESCHI, Enrico. *Frank Lloyd Wright*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1955. Sobre los ciclos de conferencias de Zevi en Buenos Aires y sobre la figura de Enrico Tedeschi pueden verse: ZEVI, B. *Dos conferencias*, FAU, Buenos Aires, 1953; LIERNUR, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001, pp. 243, 244, 262 y 283-285; *Id.*, "Fuochi di paglia. Architetti italiani del secondo dopoguerra nel dibattito architettonico per la 'Nuova Argentina' (1947-1951)", en *Metamorfosi*, 1995, 25-26, pp. 76-81; CACCIATORE, Julio. "Tedeschi, Enrico", en LIERNUR, J.F., ALIATA, Fernando (comp.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Buenos Aires, Clarín, 2004, vol. s-z, p. 107; LIERNUR, J.F. "Zevi, Bruno", *ibid.*, pp. 211-212; BORTHAGARAY, Juan Manuel. "Universidad y política 1945-1966", en *Contextos*, 1997, 1 (octubre), pp. 20-29; SOLSONA, Justo. *Entrevistas. Apuntes para una autobiografía*, Infinito, Buenos Aires, 1997, p. 25.

Fig. 1. Revista *Arturo*, verano 1944, portada (dibujo de Tomás Maldonado).



4. LIERNUR, J.F. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX...*, cit., p. 232.
5. Sobre *Arturo* y el arte concreto rioplatense pueden verse los trabajos sobre el tema de Nelly Perazzo y los contributos más recientes contenidos en el catálogo de la exposición *Arte abstracto argentino*; en un estudio centrado sobre las evoluciones posteriores del arte argentino, Andrea Giunta ha formulado observaciones originales sobre el arte concreto argentino, en particular respecto a sus relaciones con el poder político. PERAZZO, Nelly. *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*, Gaglianone, Buenos Aires, 1983; Id., "Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina", en MALDONADO, Tomás. *Escritos Preulmianos*, Infinito, Buenos Aires, 1997, pp. 19-29; LAURÍA, Adriana, "Arte astratta in Argentina. Intermittenza e instaurazione", en *Arte astratta argentina* (catálogo), Gamec/Fundación Proa, Bergamo/Buenos Aires, 2002, pp. 29-47; DI PIETRANTONIO, Giacinto, "Interviste a Tomás Maldonado", ibid., pp. 59-63; BATTITI, Florencia; ROS-SI, Cristina. "L'arte astratta nella regione del Río de la Plata", ibid., pp. 202-206; GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 55-59 y 74-76.
6. BORTHAGARAY, J.M., op. cit., p. 21.
7. Sobre el "descubrimiento" de Brasil desde finales de los años treinta pueden verse: LIERNUR, J.F., "Un nuovo mondo per lo spirito nuovo: le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo", en *Zodiaco*, 1992, 8, pp. 84-121; Id., "The South American Way. El milagro brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", en *Block*, 1999, 4, reproducido en Id., *Escritos de Arquitectura del siglo XX en América Latina*, Tanais, Madrid-Sevilla, 2003, pp. 143-170. QUEZADO DECKER, Zillah. *Brazil Built. The Architecture of Modern Movement in Brazil*, Spoon Press, London, 2001; CAVALCANTI, Lauro, "Architecture, Urbanism and the Good Neighbor Policy - Brazil and the United States", en BRILLEMBOURG, Carlos. *Latin American Architecture 1929-1960: Contemporary Reflections*, Monacelli, New York, 2004, pp. 50-60.
8. MYERS, Irving Evan. *Mexico's Modern Architecture, Arquitectura Moderna Mexicana*, The Cornwall Press, Cornwall, New York, 1952.
9. GOODWIN, Philip. *Brazil Builds. Architecture New and Old, 1652-1942*, Museum of Modern Art-William E. Rudge's Sons, New York, 1943.
10. MYERS, I.E., op. cit., p. 21.
11. Evidentemente, esta lectura de la Argentina, si bien parcialmente sufragada por la aclarada densidad de obras de relieve en el inmenso territorio nacional, corresponde a una construcción historiográfica que ha deliberadamente insistido poco en presencias extraordinarias, cuales, por ejemplo, el asentamiento prehispánico de Quilmes, en el noroeste andino, o las realizaciones jesuitas en Córdoba. Tal construcción condicionó notablemente la historiografía de la arquitectura moderna argentina. BULLRICH, Francisco, *La arquitectura argentina contemporánea*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963; ORTIZ, Federico; GUTIERREZ, Ramón. *La arquitectura en la Argentina, 1930-1970. Separata de Hogar y Arquitectura*, Madrid, 1970.
12. BATTITI, F.; ROSSI, C., op. cit., p. 206.

ción de las relaciones con Europa a causa de la guerra y, consecuentemente, registraron una creciente influencia de la cultura y de la arquitectura estadounidense en el país (que en el ámbito de las revistas se reflejó en la gran difusión de *The Architectural Forum* y *Progressive Architecture*⁴). Sin embargo, entorno a la mitad de la década, ya se pueden observar importantes señales de nuevos enlaces con el viejo continente.

La revista *Arturo* (Fig. 1), de la que vio la luz exclusivamente el primer número en el verano de 1944, reveló la presencia en la región rioplatense de un nutrido y articulado grupo de artistas concretos que miraban con particular interés algunas experiencias europeas anteriores a la guerra: De Stijl, Kandinsky, el constructivismo ruso, Max Bill y el medio del arte concreto suizo⁵. De esta iniciativa se originaron una multitud de publicaciones, expresión de las varias formaciones activas entre Buenos Aires y Montevideo en la segunda mitad de los años cuarenta. Entre éstas, la más importante fue probablemente *Nv nueva visión* puesto que trascendió los límites, en muchos casos bastante angostos, del arte local y de sus polémicas internas, lanzándose a la exploración de los numerosos ámbitos donde el "arte total" habría podido concretizarse.

Otra "señal" consistió en la publicación, impulsada en 1947 por la Editorial Kraft, de *La arquitectura de hoy*, versión castellana de la célebre revista francesa, de la cual aparecieron doce números "que representaron el regreso a la escena de Europa después de la guerra"⁶.

Además, el caso argentino se diferencia de otros países del subcontinente por tener, al menos aparentemente, algún punto de contacto con la situación española. El primero consiste en la carencia de los atributos que los europeos y más aún los estadounidenses habían ido apreciando en el continente desde el fin de la década de los treinta; dejando de lado, por no ser un país de habla castellana, el elocuente caso brasileño⁷, se podrían comparar Argentina y México y ver cómo y por qué las miradas hacia los dos países fueron diferentes. En 1952 apareció *Mexico's Modern Architecture*⁸, publicación que, en muchos aspectos, retomaba la afortunada fórmula del precedente *Brazil Builds*⁹. Las

razones del interés por México fueron expuestas, con extrema claridad, en la introducción al libro, escrita por Richard Neutra¹⁰:

“Para mí México es el país nativo más lleno de vitalidad de toda América, y en él las innovaciones más modernas de la arquitectura y las artes se enlazan con las tendencias indígenas de un pueblo indígena. Comparada con México, “Norteamérica” es un crisol europeo con ingredientes afro-asiáticos. El caso de Brasil es similar. Argentina parece ser una destacada sucursal de lo europeo en la cual todos los rasgos aborígenes han desaparecido. La mayoría de los artistas de México son más americanos que Cándido Portinari en Río de Janeiro, y un arquitecto como José Villagrán García, que construía “moderno” en 1925, es más americano que aquellos que fundaron la “escuela moderna” de São Paulo. Los primeros trabajos de Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan y los míos propios son inmigrantes en su naturaleza si se cotejan con las obras de los arquitectos mexicanos que descienden de familias de antiguo arraigo en América”.

Si el interés de los estadounidenses por la parte meridional del continente se debía a la búsqueda de raíces americanas más profundas que las existentes en su país, entonces, evidentemente, la Argentina resultaba de utilidad escasa. La penuria, en términos cuantitativos, de la tradición arquitectónica, tanto precolombina como colonial¹¹, y el bajo porcentaje de población indígena hacían arduo el descubrimiento de “las tendencias indígenas de un pueblo indígena” buscadas por Neutra. La composición de la población, además, habría ridiculizado cualquier intento de búsqueda de una raza o de un cromosoma americanos. Así, tal vez por no ser lo suficiente “india” o, quizás, por resultar poco útil a la promoción del expresionismo abstracto que entonces ocupaba un lugar de primer orden en la agenda cultural oficial de los Estados Unidos, la efervescente escena artística de Buenos Aires que entre 1952 y 1953 trascendió las fronteras nacionales arribando a Venecia, Río de Janeiro y Amsterdam¹² no captó las miradas procedentes del norte¹³.

El segundo punto de contacto es que allí la “Good Neighborhood Policy” no funcionó. Argentina permaneció neutral durante toda la segunda guerra mundial, refutando, en 1942, el llamamiento de los Estados Unidos para que todos los países latinoamericanos ingresasen en el conflicto a su lado: la reacción estadounidense se concretó en el boicoteo sistemático de la economía argentina¹⁴. Acabado el conflicto, la situación diplomática no mejoró y “Braden o Perón” (donde el primer término se refería al embajador estadounidense Spruille Braden, quien se había distinguido por las duras críticas al gobierno) constituyó uno de los lemas más (ab)usados en la campaña electoral que acabó con la elección del coronel Juan Domingo Perón como presidente del país (Fig. 2). Sin pretender establecer ninguna analogía entre peronismo y franquismo, parece oportuno subrayar dos condiciones comunes a Argentina y a España en la inmediata posguerra: relaciones diplomáticas difíciles con la mayor potencia mundial y un poder autoritario nominalmente no favorable a la arquitectura moderna pero no tanto como para que unos brillantes arquitectos no lograsen realizar obras públicas de absoluta modernidad, tanto Álvarez y Ruiz en Buenos Aires, como De la Sota en Tarragona (Fig. 3)¹⁵.

NUESTRA ARQUITECTURA Y NV NUEVA VISIÓN: NUMEROSAS CONVERGENCIAS

Pero, tal vez, la consecuencia más destacable del peronismo respecto a la disciplina fue la de contribuir de manera determinante a la creación de un frente amplio comprometido en la “batalla por la modernidad” que alrededor de la

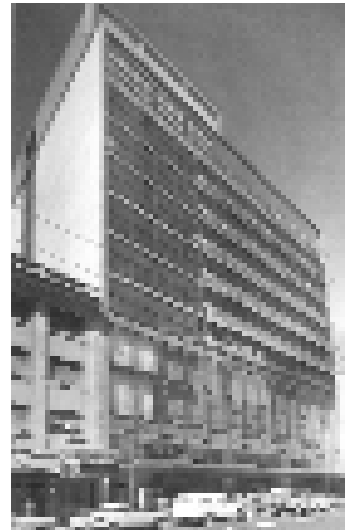


Fig. 2. Juan Domingo Perón deja el Congreso. Tras vencer a la Unión Democrática en las elecciones de febrero, es presidente. Foto: Archivo general de la Nación.

Fig. 3. Teatro Municipal “General San Martín”, Buenos Aires 1953-1960. Mario Roberto Álvarez, Oscar Macedonio Ruiz.

13. Elocuente testimonio de la escasa consideración de la producción artística argentina en el medio estadounidense es DAMAZ, Paul. *Art in Latin American Architecture*, Reinhold Publishing Corporation, New York, 1963. Ya el conocido trabajo de Hitchcock sobre la arquitectura en el subcontinente había redimensionado el papel del país después de la conspicua atención prestada por Giedion en *A Decade of New Architecture*, texto que reflejaba el éxito argentino en el Cíam de Bridgewater: HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture Since 1945, The Museum of Modern Art*, New York, 1955; GIEDION, Siegfried. *A Decade of New Architecture*, Girsberger, Zurich, 1951.

14. ESCUDÉ, Carlos. *Gran Bretaña, Estados Unidos y la Declinación Argentina, 1942-1949*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1983.

15. Sobre la condición profesional bajo el peronismo: BALLENT, Anahí. *Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad durante el peronismo*, Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo, Buenos Aires, 2005; puede verse también DEAMBROSIS, Federico. “Nuove strategie professionali dopo la caduta del peronismo. Argentina 1955-1966”, in BONIFAZIO, Patrizia; DE MAGISTRIS, Alessandro; IRACE, Fulvio; *Realismo/realismi*, en prensa.

mitad de los años cuarenta aparecía todavía en pleno curso. En este conflicto, el régimen, o más específicamente algunos de sus funcionarios (como el reaccionario Ministro de Instrucción Pública Oscar Ivanissevich¹⁶), figuraba como el enemigo; a éste se contraponía un heterogéneo “ejercito” de intelectuales, escritores, artistas, arquitectos, críticos, editores y revistas con conciencia de operar en una condición de resistencia que requería mutua solidaridad. Las publicaciones periódicas fueron probablemente el medio donde esta condición se hizo más evidente. Podían considerarse resistentes tanto *Sur*¹⁷, la célebre revista fundada por Victoria Ocampo, como *Ver y Estimar*¹⁸, fundada en 1948 por Jorge Romero Brest con la precisa intención de crear un espacio totalmente dedicado al arte sin ninguna contaminación política¹⁹ para salvar lo salvable en una temporada considerada de gran decadencia política y moral para el país, o aun *Imago Mundi*, fundada, en 1953 por José Luis Romero, para funcionar como universidad alternativa hasta el momento en que el peronismo la obligara en la sombra²⁰, o *Nuestra Arquitectura*, la cual, en 1955, saludó el derrocamiento del presidente con un editorial explícitamente titulado “Nunca más”²¹, o *Nv nueva visión*, por citar algunos de los casos más sobresalientes en el panorama argentino de entonces.

La solidaridad se concretaba en anuncios y reseñas de las otras publicaciones, así como en colaboraciones entre las distintas redacciones²², operaciones bastante fáciles, casi naturales, en la Buenos Aires de mitad del siglo que, a pesar de tener una extensión ya metropolitana, parecía más bien “pequeña” si se considera la alta concentración espacial y la densa trama de relaciones internas de su intelectualidad.

Sin embargo, este frente amplio contrastaba mucho con la situación inmediatamente anterior, marcada por las vivas polémicas que habían caracterizado el debate sobre arte, concreto y no²³. Tal vez, fue uno de los integrantes más destacados de este medio, Tomás Maldonado (que hasta entonces se había distinguido por la vis polémica de sus escritos), quien estableció los primeros, importantes, contactos entre grupos que hasta entonces se habían comunicado poco entre sí. Su entusiasmo por la composición gráfica, derivado de su primer viaje a Italia de 1948, le permitió participar en un conjunto extraordinario de experiencias, dentro y fuera de la esfera oficial: el Estudio del Plan Regulador de Buenos Aires dirigido por Jorge Ferrari Hardoy, las actividades, bastante efímeras en su materialización, de la Comisión Nacional de Cultura o la realización de la revista *Ciclo*, dirigida por el psicoanalista Enrique Pichon Rivière, el crítico de arte Aldo Pellegrini y el poeta Elías Piterberg. Este último hecho marcó netamente una ruptura con el reciente pasado, estando los tres muy interesados por el surrealismo, blanco privilegiado de los ataques de *Arturo*.

A través de estas experiencias, Maldonado se acercó gradualmente, y en cierta medida casualmente, a la arquitectura y al diseño industrial. Según los testimonios, fue Amancio Williams quien lo puso en contacto con un grupo de estudiantes de arquitectura para realizar la composición gráfica del boletín del estudio de estudiantes²⁴. Fue éste el nexo que ligó a Maldonado y a otros miembros de la Asociación de Arte Concreto-Invencción con un grupo de estudiantes de arquitectura reunidos en la llamada Organización de Arquitectura Moderna (Oam)²⁵. Uno de los resultados más notables de esta colaboración fue la revista *Nv nueva visión* que comenzó a publicarse en diciembre de 1951.

16. GIUNTA, A., op.cit., pp. 65-68.

17. KING, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

18. GIUNTA, A., op. cit., pp. 76-83.

19. Y ninguna censura de carácter político ya que Romero Brest era afiliado al Partido Socialista.

20. TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesenta*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, pp. 30-40; Id., *Imago Mundi: de la universidad de las sombras a la universidad de relevo*, en *Punto de Vista*, 1988, 33 (septiembre-diciembre).

21. HYLTON SCOTT, Walter, “Nunca más”, en *Nuestra Arquitectura*, 1955, 313 (agosto), pp. 225-226.

22. A título de ejemplo, se señalan: ROMERO BREST, Jorge. “Wassily Kandinsky”, en *Nv nueva visión*, 1953, 2/3 (enero), pp. 3-10; PELLEGRINI, Aldo. “Arte surrealista y arte concreto”, en *Nv nueva visión*, 1953, 4, pp. 9-11.

23. De las cuales la más duras fueron seguramente las desarrolladas entre la Asociación de Arte Concreto-Invencción y el uruguayo Taller Torres-García.

24. *Boletín Cea*, 1949, 2 (octubre-noviembre).

25. Oam estaba integrada por Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Carmen Córdova Iturburu, Jorge Gri-setti, Jorge Goldemberg y Eduardo Polledo. DEAMBROSIS, F. “Oam (Organización de Arquitectura Moderna)”, en LIERNUR, J.F.; ALIATA, F. (comp.), *Diccionario ...*, cit., vol. 0-r, pp. 8-9.

La extensión de este artículo no permite describir acabadamente este interesantísimo fenómeno editorial. En el presente análisis parece suficiente señalar cómo la revista fue esencialmente el fruto del deseo de los artistas de la Asociación de Arte Concreto-Invencción de romper el aislamiento que percibían entre sus prácticas y la sociedad. Con tal finalidad, esta *revista de cultura visual*, como rezaba el subtítulo, no se limitó a tratar de pintura y escultura, sino que extendió sus intereses a la arquitectura, al diseño industrial, a la ingeniería, a la música y a la poesía. Tal carácter multidisciplinar, realizado gracias a una serie muy extensa de colaboraciones, se inspiraba en distintas experiencias derivadas más o menos directamente de la Bauhaus, como la de Lázló Moholy-Nagy²⁶ en Chicago o la de Max Bill, Friedrich Vordemberge-Gildewart y Xanti Schawinsky entre Alemania y Suiza.

Hay que notar cómo en un momento en el cual el subcontinente latinoamericano se afirmaba internacionalmente como nuevo laboratorio de la síntesis de las artes lograda a través de la integración de la pintura mural y de la escultura en la arquitectura, *Nv nueva visión* proponía una fórmula de carácter muy distinto, consistente en la práctica simultánea de todas las artes “en un sentido de objetividad y funcionalidad”²⁷.

En este conjunto de disciplinas, la arquitectura no logró siempre insertarse armónicamente pero fue tratada de modo continuo, en algunos casos deteniéndose en la producción local, en otros celebrando los “maestros” internacionales²⁸. De este modo tomó parte en el no muy poblado panorama de las revistas especializadas que, al principio de los cincuenta (acabadas las experiencias de *Austral* y de *Tecné*, promovidas por el Grupo Austral en la década previa) contaba casi exclusivamente con la *Revista de Arquitectura*²⁹, órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, que entonces se publicaba de forma intermitente y con *Nuestra Arquitectura*. Esta última, fundada en 1929 por el ingeniero estadounidense Walter Hylton Scott, representaba la publicación especializada más estable y difundida entre los profesionales argentinos.

A pesar de las muchas diferencias en la naturaleza de las dos revistas, en el período considerado se pueden registrar muchos aspectos y temas comunes. Si no sorprende excesivamente que los artículos dedicados a la arquitectura en las páginas de *Nv nueva visión* no se hayan alejado mucho, en el modo de concebirse, del modelo propuesto por la principal revista del sector, resulta más llamativo comprobar cómo y cuánto *Nv nueva visión* haya influenciado la redacción de *Nuestra Arquitectura*. A la adopción, desde el número de octubre de 1953, de una nueva maquetación del índice, conteniendo, entre otras cosas, la inscripción “na”, y, desde septiembre de 1954, de una nueva portada que, de modo similar a la de *Nv nueva visión* (Fig. 4), contenía el índice, correspondió la aparición de artículos dedicados a temas hasta entonces casi inéditos en esta publicación: los muebles standard de producción nacional, artículo exclusivamente dedicado a obras de Gerardo Clusellas y Horacio Baliero, ambos miembros de Oam (Fig. 5), la cooperación entre ingenieros y arquitectos, tema ya abordado por Juan Kurchan en *Nv nueva visión* o los escritos de Bill y de Mondrian³⁰. En esta obra de divulgación llevada a cabo por *Nuestra Arquitectura* se distinguió Mauricio Repossini que, al final de la década, publicó una serie de artículos sobre temas muy cercanos, cuando no coincidentes, a los tratados por *Nv nueva visión*. Entre estos, aparecidos principalmente en la sección “Visión” que, siguiendo la evolución del título del curso universitario, había reemplaza-

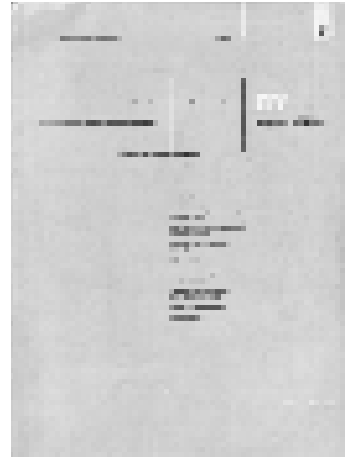


Fig. 4. *Nv nueva visión* 8, 1955, portada.

26. El título de la revista fue tomado de su texto más célebre; MOHOLY-NAGY, Lázló. *The New Vision and Abstract of an Artist*, George Wittenborn, New York, 1947.

27. Texto no firmado y sin título, *Nv nueva visión* 1, diciembre 1951, p. 2.

28. En los ocho números de la revista fueron tratados: Wladimiro Acosta, Fermín Beretervide, Max Bill, Antoni Bonet, Andrés Felici, Jorge Ferrari Hardoy, Walter Gropius, César Janello, Le Corbusier, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Richard Neutra, Oam, Jacobus Johannes Pieter Oud, Affonso Eduardo Reidy, Juan Carlos Ruiz, Junzo Sakakura y Amancio Williams.

29. GENTILE, Eduardo, "Revista de Arquitectura", en LIERNUR, J.F.; ALIATA, F. (comp.), *Diccionario...*, cit., vol. o-r, pp. 175-178.

30. S/a, "Muebles standard en la Argentina", en *Nuestra Arquitectura*, 1953, 288 (julio), pp. 254-255; S/a, "Cooperación entre arquitectos e ingenieros", *ibid.*, p. 131; BILL, Max. "El pensamiento matemático en el arte de hoy", en *Nuestra Arquitectura*, 1955, 310 (mayo), pp. 142-143; S/a, "Piet Mondrian", en *Nuestra Arquitectura*, 1955, 312 (noviembre), pp. 51-53; KURCHAN, Juan. "La colaboración en el trabajo creador de arquitectura", en *Nv nueva visión*, 1953, 2/3 (enero), pp. 10-11.

Fig. 5. Muebles standard en la Argentina. *Nuestra Arquitectura* 288, 1953.



do a la sección “Plástica”, sobresalen los dedicados a George Nelson, a la enseñanza del diseño industrial, en el cual fueron utilizadas las mismas fotografías de la Hochschule für Gestaltung aparecidas en el número 7 de *Nv nueva visión*, y la recensión del libro *The new landscape in art and science* de Gyorgy Kepes, ya señalado en el primer número de *Nv nueva visión*³¹.

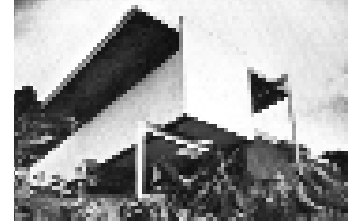
NUESTRA ARQUITECTURA Y NV NUEVA VISIÓN FRENTE A LA PRODUCCIÓN ESTADOUNIDENSE.

Tal penetración “neovisionista” no fue sin embargo un fenómeno unívoco, sino fruto de la receptividad muy ecléctica de *Nuestra Arquitectura*. Otro efecto notable de la “batalla por la modernidad” bajo el Peronismo, fue la matización de los límites del fin por el cual se estaba luchando, la modernidad misma. En el debate arquitectónico de la Argentina de los años cincuenta podían definirse modernas todas las tendencias que se declarasen en contra del llamado “seudoclasicismo imperante” y *Nuestra Arquitectura* fue el lugar por excelencia de este sincretismo: interesada desde el principio en la producción estadounidense (especialmente con relación a la introducción del confort en la vivienda de clase media), después de 1946 la revista dedicó mucho espacio a las realizaciones extranjeras, tanto estadounidenses como europeas, por lo general atenuando la crítica en favor de las ilustraciones³². No sorprende, pues, la extraordinaria fortuna de la cual gozaron, en los primeros años cincuenta, las obras y los escritos de Richard Neutra. En un contexto alcanzado por flujos de personas, ideas e imágenes procedentes al mismo tiempo de Europa y de Estados Unidos, en el cual organicismo y *Gute form*, por citar dos de las tendencias prevalentes, convivían gozando de igual dignidad, las realizaciones californianas de Neutra representaban una síntesis acabada de tendencias aparentemente inconciliables. Testimonio evidente de tal popularidad, alimentada por las reiteradas visitas del arquitecto, es la impresionante frecuencia con la que, entre 1951 y 1953, su obra ocupó las páginas de *Nuestra Arquitectura*. En los mismos años en la revista aparecieron también tres ensayos historiográficos de indisimulada impostación zeviana, firmados por Enrico Tedeschi, que contribuyeron a definir (y a divulgar) la arquitectura orgánica³³.

31. REPOSSINI, Mauricio. “Introducción al diseño”, 1959, 350 (enero), pp. 49-50; Id., “Los diseñadores: George Nelson”, *ibid.*, pp. 51-52; Id., “Reciente producción de Nelson”, *ibid.*, pp. 53-58; Id., “La enseñanza del diseño”, en *Nuestra Arquitectura* 351, febrero 1959, pp. 53 e 54; Id., “The new landscape in art and science”, en *Nuestra Arquitectura* 352, marzo 1959, pp. 14-16; Id., “Industria y diseño”, en *Nuestra Arquitectura* 354, mayo 1959, pp. 14-16.

32. BALLENT, A., “Nuestra Arquitectura”, en LIERNUR, J.F.; ALIATA, F. (comp.), *Diccionario ...*, cit., vol. i-n, pp. 201-205.

33. TEDESCHI, E. “La historia de la arquitectura moderna de Pevsner a Zevi”, en *Nuestra Arquitectura*, 1951, 267 (octubre), pp. 310-317; Id., “Arquitectura orgánica. Primera parte”, en *Nuestra Arquitectura*, 1952, 272 (marzo), pp. 72-81; Id., “Arquitectura orgánica. Segunda parte”, en *Nuestra Arquitectura*, 1952, 273 (abril), pp. 116-124.



Si, comparada con la de *Nuestra Arquitectura*, la atención dedicada en 1955 a Neutra por *Nv nueva visión* resulta más bien tardía y, quizás, derivada, hay que notar, además, que la selección de las obras, la Club House en Eagle Rock y la Casa Brown (Figs. 6 y 7), permitía poner de relieve un aspecto de su poética, la descomposición del volumen en planos y líneas, común a muchos de los arquitectos ya aparecidos en la revista, De Stijl, Vordembrege-Gildewart o Mies, y que en aquellos años estaba ensayando Antoni Bonet, arquitecto cercano a muchos miembros de la redacción (Fig. 8).

Fig. 6. Izq. Club House en Eagle Rock, California. Richard Neutra. Fuente: *Nv nueva visión* 8, 1955.

Fig. 7. Casa Brown en Fishers Island, New York. Richard Neutra. Fuente: *Nv nueva visión* 8, 1955.

Fig. 8. Casa Oaks, Martínez, Provincia de Buenos Aires, 1955-1957. Antoni Bonet.

El hecho es que la relación con la producción estadounidense fue la verdadera línea de separación entre las dos revistas: la modernidad propuesta por *Nv nueva visión* tuvo rasgos geográficos bien definidos, casi fronteras. Los personajes de los cuales fueron ilustradas prácticas y biografías procedían casi exclusivamente de la Europa central. Hubo excepciones, pero fueron episódicas y no sorprenden si se tienen en cuenta la composición variable de la redacción y la irregularidad de su actividad.

Fuera de este contexto, la revista miró con cierta frecuencia a dos ámbitos geográficos, Italia y Estados Unidos. Dos miradas que adoptaron perspectivas muy distintas.

La atención hacia Italia se concentró en su producción intelectual a través de la publicación de artículos de Rogers, Bardi, Pizzetti, Nicco Fassola y Dorfles³⁴ y la recensión de textos del mismo Dorfles, de Argan, de Venturi, de Veronese y de Zevi³⁵.

La revista miró a los Estados Unidos de manera más compleja. El principal interés residía en el hecho que allí permanecía activa una parte considerable de los artistas y de los arquitectos presentados en sus páginas: de Moholy-Nagy a Kepes, de Gropius a Mies o Neutra. Pero a los Estados Unidos no le fue reconocida contribución relevante alguna a las actividades de estos creadores sino, más bien, la dotación extraordinaria de instituciones, desde universidades a museos, que hacían posible su desarrollo.

A ellas prestó la revista -cuyos redactores al final de los años cuarenta habían debido afrontar en más de una ocasión la dificultad de realizar actividades culturales en el medio local- una atención constante, a través de una serie de artículos que analizaban, más aún que el significado cultural o las calidades estéticas de los eventos organizados, los procesos institucionales que habían permitido realizarlos.

34. ROGERS, Ernesto Nathan. "Unidad de Max Bill", en *Nv nueva visión*, 1951, 1 (diciembre), pp. 11-12; BARDI, Pietro Maria. "Diseño Industrial en São Paulo", *ibid.*, pp. 9 y 11; PIZZETTI, Giulio. "Los nuevos mundos de la arquitectura estructural", *ibid.*, p. 13; NICCO FASSOLA, Giusta. "La última obra de J.J.P. Oud", en *Nv nueva visión*, 1953, 2/3 (enero), pp. 32-33; DORFLES, Gillo. "Sobre algunas interferencias entre las artes", en *Nv nueva visión*, 1954, 5, pp. 30-31.

35. BORTHAGARAY, J.M. "Gillo Dorfles: Barocco nell'architettura moderna", en *Nv nueva visión*, 1953, 2/3 (enero), p. 35 y 39; *Id.*, "Giulia Veronese: Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940", en *Nv nueva visión*, 1955, 6, p. 44 y 46; BALIERO, Horacio. "Bruno Zevi: Historia de la arquitectura moderna", en *Nv nueva visión*, 1955, 7, pp. 41-42; BAILEY, Edgar. "L. Venturi: Como se mira un cuadro de Giotto a Chagall", *ibid.*, pp. 42-43; KATZENSTEIN, Ernesto. "Bruno Zevi: Frank Lloyd Wright", en *Nv nueva visión*, 1957, 9, p. 37; GOLDENBERG, Jorge. "G.C. Argan: Pier Luigi Nervi", *ibid.*, pp. 37 y 39.

Fuera de este ámbito los Estados Unidos no fueron tratados. Hubo una excepción y fue significativa: el diseñador George Nelson. Pero su práctica y sobre todo su actividad polémica permitieron colocarlo en los márgenes, si no en contraposición, del *establishment* del *design* estadounidense, considerado por la redacción y por muchos arquitectos argentinos excesivamente comercial. Su escrito “El diseño industrial y las ventas”, publicado por *Nv nueva visión*³⁶, era bastante explícito al respecto:

“Desde hace más de dos décadas el diseñador industrial -en los Estados Unidos al menos- ha sido considerado algo así como un superhombre de los pronósticos, el gran promotor de las ventas, la solución de muchos de los males que afectan a la industria y al comercio. (...) La mayoría de los fabricantes y diseñadores supusieron que la función primordial del diseño industrial era la creación de un aumento en las ventas. En verdad, éste es un aspecto transitorio y superficial de la actividad del diseñador, mucho menos importante de su participación en la tarea de reconstruir una sociedad sacudida por la explosión de una nueva tecnología.

“... La atención excesiva respecto a lo que puede venderse y a lo que no, al verdadero o imaginado carácter conservador del cliente, a las tendencias de la moda, ha servido simplemente para mantener el nivel de los diseños dentro de una “segura” mediocridad, porque tanto el fabricante como el diseñador pierden tanto tiempo pensando en el público que poco les queda para pensar en el producto. El resultado es visible a poco que echemos un vistazo a nuestro alrededor y veamos la monótona uniformidad de los productos en competencia”.

El modo en que los límites geográficos en los que quedaban circunscritos los intereses de la revista, desde el final de los cincuenta, fueron progresivamente desmoronándose y cómo la editorial Nueva Visión hizo propia una idea de modernidad mucho más inclusiva sería un tema no menos interesante que los aquí tratados; pero necesitaría introducir algunos elementos esenciales del pasaje de los cincuenta a los sesenta (como la reconsideración del fenómeno peronista, la afirmación del sistema de los concursos, la aparición de nuevas revistas o la “latinoamericanización” del país) que escapan a las dimensiones de este escrito.

36. NELSON, George. “El diseño industrial y las ventas”, en *Nv nueva visión*, 1953, 2/3 (enero), pp. 19-24.

TRAS LAS HUELLAS DE AMÉRICA EN ESPAÑA: UN BREVE RASTREO

Carmen Díez Medina

Cuando se presentó la oportunidad de participar con una comunicación en este congreso, traté de imaginar cómo se habría sentido en España la admiración por lo americano en los años sugeridos. El acudir a algún arquitecto que hubiese cursado estudios a finales de los años cincuenta me pareció la manera más atractiva y más certera de abordar el trabajo. Así podría reconstruir, con la inestimable inmediatez de lo vivido, lo que fueron los intereses de los estudiantes de arquitectura españoles en aquellos años, cuáles las lecturas perseguidas, los proyectos más admirados y, entre todos ellos, rastrear el papel que jugó la arquitectura americana en la situación real de influencias diversas que absorbía la atención de los arquitectos al inicio de los años sesenta. Acudí a Rafael Moneo y, como resultado de aquel encuentro al que amablemente accedió, surgió este breve trabajo, que se centra, por razones obvias, en los últimos años del periodo propuesto. Tras escuchar su improvisada pero densa reconstrucción de aquellos años de Escuela, el paso siguiente fue encontrar justo acomodo para los arquitectos y obras que en aquella ocasión se mencionaron. En seguida se perfilaron dos líneas de investigación: identificar cuál fue la principal vía de penetración en España de la arquitectura americana y, en segundo lugar, poner orden a las reacciones que ésta provocó en los arquitectos españoles. A intentar esclarecer ambas cuestiones están dedicadas las líneas que siguen.

La información que se podía extraer de las revistas y publicaciones especializadas no jugó seguramente un papel demasiado relevante.

“*Architectural Record*, o *Progressive Architecture*, eran revistas que se conocían, pero en general circulaban poco. Veíamos mucho más las revistas europeas, *Architectural Review*, *L'Architecture aujourd'hui*... Se estaba mucho más en contacto con la cultura que dimanaba de ellas, o de *Domus* o *Casabella*, publicaciones mucho más vistas que las americanas, que aquí apenas llegaban”¹.

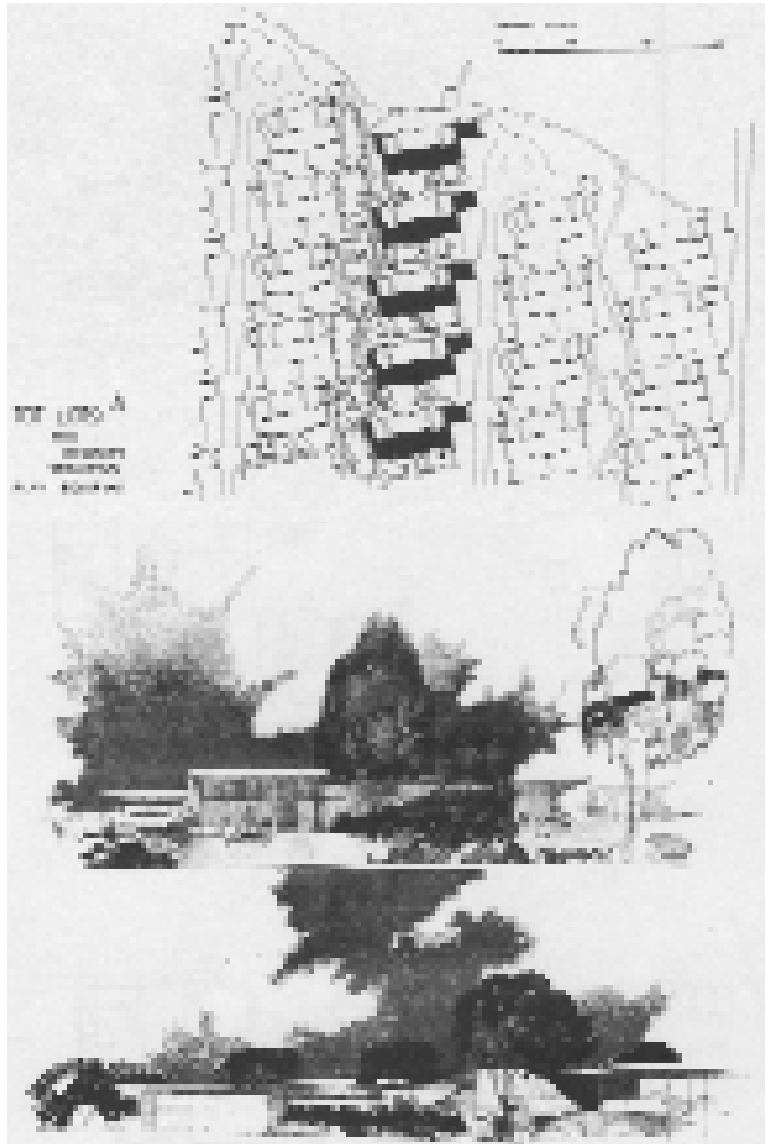
Lo mismo ocurría con los libros. Por ejemplo, hasta 1956 no se publica en español la primera monografía sobre Mies, concretamente la de Max Bill, en la por entonces tan activa Ediciones Infinito de Buenos Aires, a la que siguió, ya en 1960, la edición de Philip Johnson².

Por otro lado, la presencia en nuestro país de arquitectos extranjeros en aquellos años fue mínima. Leland W. King y Ernest Warlon, de la sección de arquitectura del Departamento de Estado de los EE.UU, construyen el edificio de la Embajada Americana en Madrid entre 1950 y 1955 bajo la dirección de Mariano Garrigues Díaz-Cañabate. Emplazado en el terreno de los jardines y el palacio que constituían la Huerta de Cánovas, causó un impacto poderoso

1. Extracto de una conversación con Rafael Moneo en su estudio de Madrid. Noviembre de 2005.

2. JOHNSON, P. *Mies van der Rohe*, Museum of Modern Art, New York, 1947. Edición española: Editorial Víctor Lerú, Buenos Aires, 1960.

Fig. 1. Proyecto tipo de zona residencial con viviendas de una planta para Madrid, Sevilla y Zaragoza. Richard Neutra. En el proyecto colaboraron más de cuarenta arquitectos españoles.



3. Ver MOYA, L. "La calle Serrano", *Arquitectura*, año 3, núm. 32, agosto 1961, pp. 23-32. Moya tacha el edificio de desangelado. En junio de 2004 fue elegido como uno de los edificios más representativos de la capital.

4. El proyecto se desarrolló bajo la promoción de las constructoras Alcazama-Agromán y del propio estudio de Neutra y Alexander. Se planteaban unidades de vivienda standard, dúplex y casas en hilera de dos alturas, con sus correspondientes infraestructuras y equipamientos: escuelas, iglesias, clubs sociales y centros comerciales. Entre los más de cuarenta arquitectos e ingenieros colaboradores se encontraban Robert E. Alexander, Miguel A. Ruiz Larrea, Antonio Perpiñá, Dion Neutra, Federico Faci, José María Anasagasti, Fernando Barandiarán, J. Laguna Serrano y José del Castaño como coordinador del planeamiento. Ver *Arquitectura*, año 7, núm. 81, septiembre 1965 (número monográfico dedicado a R. Neutra), pp. 53-55. Ver también *Richard Neutra 1950-60. Buildings and Projects*, Editions Girsberger Zürich, 1959, pp. 224-227.

cuando se construyó, en parte por ser el primer edificio institucional construido bajo los nuevos conceptos de arquitectura moderna y en parte también por levantarse como bloque aislado en la parte antigua del eje de la Castellana³. A continuación, en 1956, Richard Neutra participó como director en el desarrollo de los proyectos para los alojamientos de las familias de los miembros de las Fuerzas Aéreas norteamericanas residentes en España: cuatro grandes intervenciones residenciales (dos en las cercanías de Sevilla, una en Torrejón, Madrid y la cuarta en Zaragoza)⁴ (Fig. 1). Pero en la España de entonces estas intervenciones no se pueden entender más que como colaboraciones aisladas.

Probablemente sea una tercera vía de penetración, la abierta por los arquitectos españoles que viajaron a Estados Unidos atraídos por el "nuevo mundo",



Fig. 2. Ilustración del libro *Nueva York, forma y sociedad*. Fernando Chueca Goitia. Publicado a raíz de su estancia en dicha ciudad en el año 1953.

la que imprimiera una huella más profunda en nuestra arquitectura. Los viajes han constituido históricamente una valiosa fuente de conocimiento. No hay más que pensar en las becas que las Academias concedían en los siglos XVIII y XIX a sus alumnos aventajados, quienes en los clásicos recorridos del *Grand Tour* pretendían descubrir el origen, la razón de ser de la arquitectura. A finales del siglo XIX los Estados Unidos entraron en escena como una sociedad poderosa y dinámica, y desde entonces su arquitectura comenzó a formar parte de los modelos cuyos reflejos se han venido proyectando sobre los arquitectos europeos una y otra vez. A pesar de que Roma seguía siendo aún en los años cincuenta y sesenta uno de los destinos más valorados -ganar el Premio de Roma era entonces en la Escuela el sueño de cualquier estudiante-, la diversificación de los intereses de los arquitectos había comenzado a desplazar la atención hacia nuevos destinos, como el americano. Cuatro de los arquitectos españoles que viajaron a Estados Unidos a finales de los años cuarenta, principios de los cincuenta, por sus diferentes perfiles personales y profesionales y por el uso que hicieron de lo allí visto y aprendido, nos ayudarán a abrir el abanico de lo que fue la respuesta española materializada a raíz de aquellos viajes.

Los dos libros que Fernando Chueca Goitia escribe durante su viaje de estudios en 1951 a Nueva York quedaron como una muestra aislada dentro de lo que luego fueron sus intereses como arquitecto e historiador⁵. Siempre a nivel informativo, en ellos glosa intervenciones arquitectónicas a gran escala, con envergadura urbanística, destinadas a las clases con menos recursos económicos: viviendas de renta reducida de promoción estatal, *Public Housing*, sobre superficies libres de la presión de la especulación. A la proliferación de datos, folletos, estadísticas, planos y fotografías, no le sigue sin embargo ninguna propuesta concreta. Chueca no hace sino lanzar al aire su análisis, quedando los cabos de la interpretación y la adaptación a la singularidad de la situación española a la espera de que los recogiese quien tuviese a bien atarlos. El segundo libro, más enfocado al estudio de la forma de vida de la sociedad neoyorkina, analiza las transformaciones experimentadas por ésta y los distintos niveles de funcionamiento de la ciudad⁶. Las estadísticas y esquemas tipológicos son, en esta ocasión, sustituidos por dibujos expresivos del autor, resultando de menos interés arquitectónico y analítico (Fig. 2).

5. CHUECA GOITIA, F. *Nueva York, forma y sociedad*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1953. Las intervenciones estudiadas son, en su mayoría, las impulsadas y desarrolladas por la New York City Housing Authority, aunque en una segunda parte del libro se incluyen realizaciones de otros organismos de carácter semipúblico, como la Metropolitan Life Insurance Co. y la New York Life Insurance Co.

6. CHUECA GOITIA, F. *Viviendas de renta reducida en los Estados Unidos. Un estudio de los conjuntos en gran escala y de sus repercusiones en materia de urbanismo*. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1952.

Fig. 3. Maqueta del proyecto no construido para una vivienda en el pantano de Entrepeñas. Vivienda F. Martínez, 1951. Rafael de La-Hoz.



Rafael de La-Hoz encarna la voz del estudiante que, algo poco frecuente en su generación, realiza estudios de postgrado en el M.I.T (1951) y vuelve con un bagaje cultural que -contrariamente a Chueca- volcará decididamente en el ejercicio de su profesión, en el desarrollo de lo que en su caso sería justo llamar “oficio de arquitecto”. Su interés por la técnica le llevó a admirar la eficacia constructiva americana y a estudiar la manera de elevar la calidad de la construcción respetando unos mínimos de estandarización y normalización tecnológica. Algunos de sus proyectos para chalets son buen reflejo de este aprendizaje americano. Las sutiles marquesinas, el empleo entusiasta del vidrio, los pronunciados voladizos, no hubieran podido realizarse sin la aplicación de los nuevos métodos constructivos. En ellos se reconoce abiertamente la deuda contraída con Neutra -prueba de lo cercana que puede llegar a estar la arquitectura californiana a la mediterránea-, y no resulta difícil imaginar la extrañeza que sin duda producía descubrir, al comienzo de los años sesenta, la presencia de los inesperados volúmenes de la *casa Canals* (1955) o de la *casa Añón* (1961) sobre el agreste paisaje de la campiña cordobesa. Es cierto que hay mucho Neutra en estas casas, pero es verdad que en La Hoz se reconoce también, incluso en estos ejemplos más en deuda con lo americano, el aroma de arquitecturas italianas de los cincuenta, de los Nervi, de los Giò Ponti, o incluso escandinavas, como delata alguna aaltiana combinación de materiales. Y es que será difícil encontrar en aquellos años arquitecturas que no manifiesten sus devaneos con propuestas coetáneas nórdicas o italianas⁷. Pero en Rafael de La-Hoz también está, aunque menos presente, Wright. Quizá de entre todos sus proyectos, el de marchamo más wrightiano sea la no construida *Vivienda F. Martínez* (1951), proyectada para Entrepeñas, con sus arriesgados voladizos que se extienden sobre el paisaje, posándose sobre él, sin tocarlo, a la manera de Wright, o, naturalmente, de Schindler (Fig. 3). Es sin duda en estos chalets, proyectos en los que el diálogo con la naturaleza es más franco, donde la huella de la arquitectura residencial americana, con su lúcido empleo de materiales y escalas, se recoge con mayor literalidad.

7. Conocida es la sintomática separación que se produjo en el tándem La Hoz/García de Paredes a la hora de buscar destino a sus viajes de estudios, el primero a Estados Unidos y el segundo a Roma, con seguridad el foco más encendido en la cultura de los arquitectos españoles de aquellos años. Sobre La-Hoz ver: AA.VV: “Rafael de La-Hoz”, en *Arquitectos* n. 158, Monografía Medalla de Oro de la Arquitectura 2000, Madrid, 2000.

Sorprendentemente, César Ortiz-Echagüe no había aún estado en Estados Unidos cuando, en 1954, dos años después de terminar sus estudios, le encargan los comedores para la SEAT. Él mismo relata la desorientación respecto al

panorama arquitectónico universal que se vivía en los años cincuenta en la universidad española:

“Les parecerá a ustedes que exagero, pero [...] ningún profesor de la Escuela nos dijo nunca una palabra de la persona ni de la obra de ninguno de los arquitectos que han marcado los caminos de la arquitectura en esos cincuenta años. Los nombres y las obras de Le Corbusier, de Asplund, de Frank Lloyd Wright, de Mies van der Rohe, de Alvar Aalto, etc., los fuimos conociendo en las escasas revistas de arquitectura que llegaban a la Escuela y que consultábamos con complejo de “niños traviesos”⁸.

La decisión de resolver la estructura de los comedores con aluminio, por la mala calidad del terreno y por las ventajas económicas y de mantenimiento que este material ofrecía, permitió a Ortiz-Echagüe, Barbero y Echaide presentar el proyecto recién terminado, en 1957, al primer Premio Reynolds del Instituto Americano de Arquitectos. *Los comedores de la SEAT* ganaron el concurso y los arquitectos españoles fueron invitados a recoger el premio a Estados Unidos.

“Aquel viaje por los Estados Unidos, además de su parte turística, me causó un fuerte impacto en el aspecto arquitectónico. En Chicago tuvimos la ocasión de conocer personalmente a Mies van der Rohe, y de pasar varias horas con él en la Escuela de Arquitectura que dirige en el IIT. [...] Creo que me encontraba en un momento especialmente apto para que la filosofía de Mies me produjera un gran impacto. Nuestro trabajo en la SEAT había supuesto una intensa toma de contacto con un mundo nuevo y apasionante: el de la gran industria. [...] El trabajo diario con los ingenieros aeronáuticos en Madrid y con los industriales que montaban la SEAT en Barcelona me hizo apreciar las inmensas posibilidades estéticas de las estructuras vistas, de las instalaciones como elemento plástico, de la necesidad de una gran flexibilidad en las plantas para adaptarse a los continuos cambios internos, factores todos que encontraban una bellísima expresión en la obra de Mies. En España, todas estas ideas podían parecer entonces alejadas de nuestras realidades, pero a mi no me parecían lejanas, metido en el febril ambiente industrializador en que me movía. Si en España se construían automóviles, ¿por qué no se podían hacer estructuras metálicas con cerramientos de aluminio y de cristal?”⁹

Oíza representa al maestro, siempre entre la profesión, el aprendizaje y la enseñanza de la arquitectura. En 1947 marcha a Estados Unidos con una beca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando concedida por la Fundación Conde de Cartagena. Fueron sus profesores, D. Leopoldo Torres Balbás y D. Modesto López Otero, quienes insistieron en la importancia de los viajes para la formación del arquitecto.

“Los viejos saben mucho; la experiencia de López Otero cambió mi vida radicalmente. Me dijo: “Mire usted, señor Oíza, si quiere engañarse, hágase un curso de master en una facultad norteamericana. Ampliará mucho su titulación; su conocimiento, algo. Si viene a España deslumbraría a todo el mundo, pero se estaría engañando. Yo le recomiendo que viaje; que conozca el mundo, que es al lo que va, y luego vuelva, y entonces no tendrá usted títulos que enseñar, pero tendrá un saber que podrá, el día de mañana, darle valor”. [...] Me sucedieron cosas sorprendentes en ese viaje; por ejemplo, yo, siendo buen alumno de la Escuela, no conocía a Sullivan, lo cual viene a decir que la enseñanza no era muy feliz. La primera vez que me enfrenté a un edificio suyo fue en Lake Building; quedé boquiabierto, perplejo, pensando que algo grave sucedía ante aquella mole. Era una torre vertical, enhiesta, segura de sí misma”¹⁰.

Sin duda el viaje a los Estados Unidos definió la trayectoria de Oíza. Seguramente, el que la beca recibida no fuera la de Roma permitió a Oíza “liberarse del peso de la historia, sumergirse en la modernidad y en la técnica [...] para volver a la Historia con la mirada limpia”¹¹. Como resultado de ese viaje, de sus apuntes e impresiones surge un profuso artículo sobre el vidrio que publi-

8. Extracto de la conferencia impartida por César Ortiz-Echagüe en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en diciembre de 1966. Publicada en César Ortiz-Echagüe en Barcelona, edición a cargo de José Manuel Pozo, *Collegi d'Arquitectes de Catalunya*, Barcelona, 2000, p. 18.

9. *Ibidem*.

10. SÁENZ DE OÍZA, F. J. Extracto de una entrevista en *El País* con Tomás López Tárrago.

11. SÁENZ GUERRA, J. “Análisis de la visión de Sáenz de Oíza”, Tesis doctoral, ETSAM, Madrid 2004, p. 390.

ca en 1952 en la Revista Nacional de Arquitectura, en un número monográfico dedicado al empleo de este material en los edificios¹². En cuatro capítulos desarrolla un análisis del material y de su comportamiento, partiendo de una divagación (por utilizar sus propias palabras) acerca de lo que el vidrio ha significado para la disciplina de la arquitectura y su evolución. De vehemente corte lecorbusieriano, el texto de Oíza nos introduce *vers un'architecture* del vidrio, ilustrando con lúcidas composiciones fotográficas el espíritu nuevo que nació como consecuencia de la integración en las propuestas formales del material y de su industria: una nueva estética fruto de una avanzada tecnología. Con infatigable espíritu programático, Oíza también se vale de la reivindicación histórica: “Ni Reinos, Vitoria o Coruña tienen nada que envidiar a la más reciente obra de Mies Van der Rohe en su Instituto Tecnológico de Chicago, una de las más logradas realizaciones del nuevo arte de construir¹³. En el mismo año en que nuestro país aplaude el estreno de Bienvenido Mr. Marshall, Oíza encarna en aquella España de la tardía posguerra la otra cara de la moneda, las luces del avance tecnológico frente a las sombras de la berlangianiana Villar del Río, convertida en ciudad Potemkin con sus bambalinas de acartonado sabor andaluz. “Pensé que en Estados Unidos iba a vivir como en la beca de Roma, rodeado de artistas, y me encontré sorprendido por un mundo técnico que me arrebató¹⁴. En su mitad fervoroso mitad científico análisis de una nueva etapa cultural, Oíza -inventor, ingeniero, constructor, arquitecto- compone un minucioso estudio de las características físicas del vidrio, de la composición química de los vidrios comerciales, de las técnicas de elaboración, operaciones de acabado, todo ello como estudio preliminar de un segundo bloque en el que aporta aquellas informaciones que son las que realmente ha de conocer el arquitecto: el comportamiento del material en la transmisión de calor, la luz y el sonido y los productos ofrecidos a los profesionales por la industria del vidrio. Tablas y gráficos salpican las páginas del artículo acompañadas de las fotografías de ejemplos construidos, en gran parte americanos, en los que se valoran críticamente ventajas e inconvenientes. Un saber que Oíza volcó no sólo en algunos de sus proyectos arquitectónicos, como a continuación veremos, sino también en su decidida vocación pedagógica: el hecho de que consiguiera fascinar a sus alumnos en su bautismo como profesor universitario con una asignatura como Salubridad e Higiene en la Edificación así lo prueba¹⁵.

No creo equivocarme al afirmar que fue la experiencia importada por estos arquitectos viajeros la que hizo prender con más fuerza la mecha de la arquitectura americana en España. Pero, ¿cómo se concreta la respuesta española? ¿cómo podríamos interpretar los proyectos que acusan esta influencia?

Quedémonos con dos de los arquitectos antes mencionados que viajan a Estados Unidos, Ortiz-Echagüe y Oíza. Su obra construida hasta mediados de los sesenta nos va a permitir sugerir una respuesta. “*Los comedores para la SEAT*, de Ortiz-Echagüe, Barbero y Echaide, o después las *oficinas para la SEAT* en Barcelona, edificios claramente muy americanizados, son fiel registro de cuánto el impacto tecnologista hizo mella entre los arquitectos españoles en los años cincuenta¹⁶. La admiración que el trabajo de los arquitectos americanos -Mies van der Rohe, Skidmore, Owings and Merrill-llevó a los españoles a identificarse con el progreso introduciendo en sus proyectos los recursos de la técnica y de los nuevos materiales. En España los inicios de la modernidad se habían desarrollado muy cercanos a la figura de Le Corbusier,

12. SÁENZ DE OÍZA, F. J. “El vidrio y la arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, año XII, septiembre-octubre 1952, núm. 129 y 30, pp. 11-67.

13. *Ibidem*, p. 22.

14. SÁENZ DE OÍZA, F. J. Extracto de una entrevista en *El País* con Tomás López Tárrega.

15. MONEO, R. “Perfil de Oíza joven”, en *El Croquis* 32-33, abril 1988, pp. 176-181.

16. Ver nota 1.

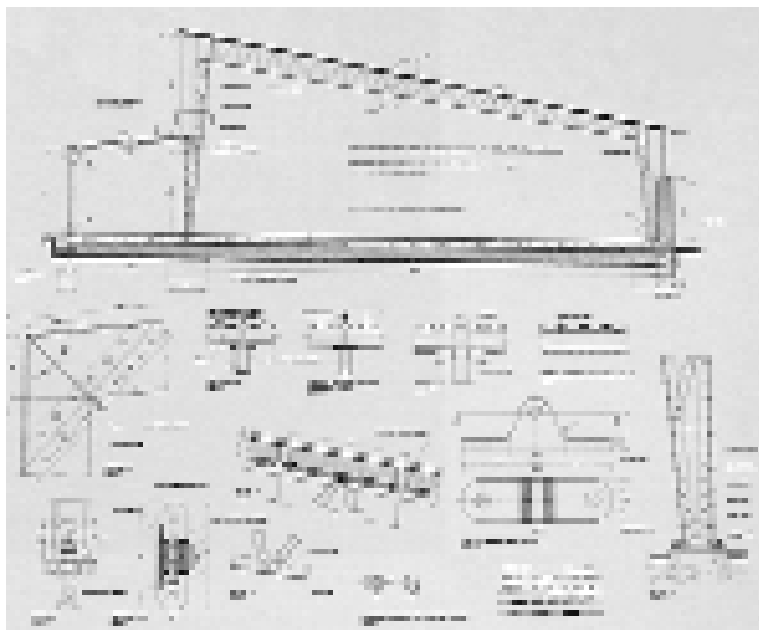


Fig. 4. Comedores para la SEAT, Barcelona, 1957. Publicado en *Baumeister*, mayo de 1958. Ortiz-Echagüe, Barbero y Echaide.

pero desde los primeros años de la década de los cincuenta, en medio de la diversificación de tendencias, será Mies el arquitecto que va a estar más presente. “Había mucho van der Rohe en los años de la Escuela, cuando yo estudiaba”¹⁷.

Si analizamos algunos de los proyectos desarrollados como versión española de las propuestas miesianas, sobre todo en Cataluña, descubriremos una virtud común: el intento de paliar la escasez de medios técnicos con ingenio, oficio y espíritu progresista, evitando a toda costa recurrir a métodos tradicionales. Ortiz-Echagüe cuenta así como fue el proceso de diseño para los comedores de la SEAT (Fig. 4):

“Se trataba de un material nuevo (aluminio), sobre el que apenas se encontraba documentación en las revistas profesionales. Buscamos la colaboración de unos ingenieros aeronáuticos y, con ellos, dibujamos cada uno de los detalles estructurales. Tuvimos que estudiar, resolver y casi inventar todos los detalles arquitectónicos hasta el más pequeño. Nada podía ser convencional. Aquello fue un aprendizaje maravillosos y un esfuerzo inmenso”¹⁸.

Al igual que Perret a comienzos de siglo había personalizado una vía estructuralista que intentaba soltar el lastre de la sintaxis clásica, abogando por un nuevo lenguaje fruto del compromiso con un prometedor material, el hormigón -herencia que recogió brillantemente Le Corbusier-, ahora se trataba de hacer un nuevo ejercicio de renovación lingüística: eliminar del vocabulario cualquier alusión al Movimiento Moderno, cuyo mundo formal se había consolidado como resultado de construir muros de carga con estructura de hormigón armado.

Rastrear en Cataluña la influencia de Mies resulta un ejercicio productivo.¹⁹ En Madrid, sin embargo, la presencia de Mies, como ha señalado López Peláez, es más difusa²⁰. Algunos de los proyectos entendidos en más de una

17. Ver nota 1. Moneo estudia en la ETSAM entre los años 1956 y 1961.

18. Ortiz-Echagüe en Barcelona, op. cit., p. 18.

19. GAUSA, M. “El purismo en Cataluña: una línea interrumpida”, en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* n. 172, enero-febrero-marzo 1987, pp. 12-22.

20. LÓPEZ PELÁEZ, J. M. “La difusa presencia de Mies en la arquitectura madrileña”, en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. cit., pp. 80-93.

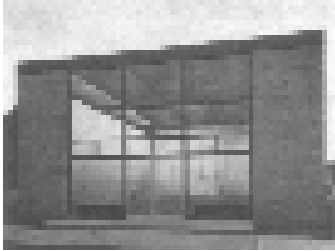


Fig. 5. Capilla del IIT. Chicago, Illinois, 1949-52. Mies van der Rohe.

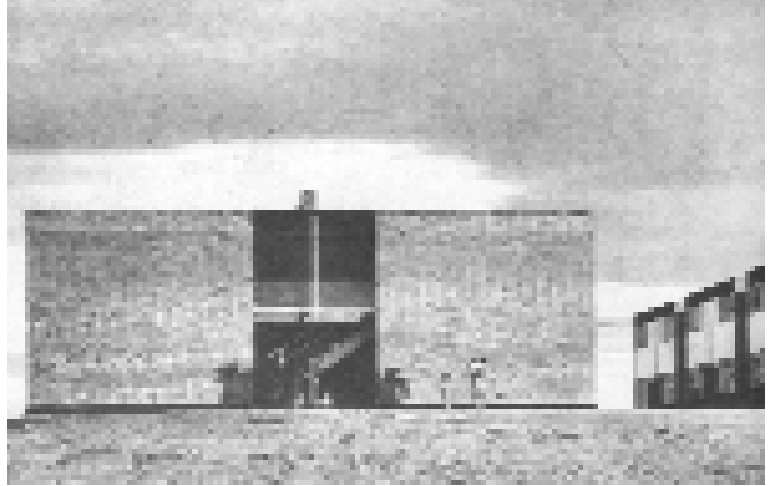


Fig. 6. Entrevías. Madrid, 1956. Francisco Javier Sáenz de Oíza.

ocasión como miesianos, como los *apartamentos en la calle Martín de los Heros* de Fernández Alba (1958-59), aluden visualmente a Mies, pero lo niegan en su solución estructural. Quizá el proyecto más sustancialmente miesiano de aquellos años sea precisamente el de Oíza para la *Delegación de Hacienda en San Sebastián*, un concurso que gana junto con Sierra en 1959 pero que no se llega a construir. En él hubiera encontrado Oíza la oportunidad perfecta para materializar el camino explorado en su artículo sobre el vidrio: sobre una planta con estructura reticular se levanta una fachada abierta que combina el cerramiento de vidrio y aluminio con paños de mármol negro²¹. Cinco años antes Oíza había ganado junto con Romani el Premio Nacional de Arquitectura con el proyecto de una *Capilla en el Camino de Santiago*, para la que había escogido una malla espacial de duraluminio, en clara alusión a Mies, como objeto técnico que pudiera calificar la iglesia²². Para Oíza, igual que los sistemas de construcción habían definido para cada etapa la forma de ser de un templo, la malla, con su tecnología, fundamentaba la iglesia. Pero las referencias a Mies no son tan sólo estructurales o técnicas, como podría hacer pensar la cercanía al *Convention Hall* de Mies (1953-4). Tanto en la *Capilla en el Camino* como en el *poblado dirigido de Entrevías* la solución formal es cercana a la de la *Capilla del IIT* (1949-52) (Figs. 5 y 6), de la que Mies había dicho:

“Elijo una forma intensa, más que extensa, para expresar de forma sencilla y honesta mi idea de aquello que debería ser un edificio sagrado. Con esto quiero decir que una iglesia, o una capilla, deberían identificarse por sí mismas más que depender de las asociaciones espirituales con un estilo tradicional en arquitectura [...]”²³

En la misma línea, Oíza afirma en la explicación que da de la *Capilla de Santiago*: “El poner una cruz o una campana para que el nuevo edificio semeje un templo nos parecía una mera concesión figurativa, una comodidad en regir por el camino de lo fácil la definitiva solución al problema”²⁴.

Son estas arquitecturas de corte miesiano las que nos van a permitir identificar un primer momento de la arquitectura española de los cincuenta en el que el interés por lo americano se manifiesta directamente relacionado con el ejercicio de la profesión²⁵.

21. Ver *Revista Nacional de Arquitectura* n. 195, año XV, marzo 1958.

22. Ver *Revista Nacional de Arquitectura* n. 161, año XV, mayo 1955.

23. Citado en SÁENZ GUERRA, J. “Análisis de la visión de Sáenz de Oíza”, Tesis doctoral, ETSAM, Madrid 2004, p. 143.

24. *Ibidem*, p. 270.

25. Curioso que hablemos del Mies americano, cuando aquellos primeros utópicos proyectos de rascacielos miesianos son fantasías europeas muy anteriores, exportadas y hechas realidad en los Estados Unidos.

Paulatinamente va a ir ganando posiciones Wright. Pero el descubrimiento de Wright no suscita en los arquitectos españoles un interés tan ligado a la práctica profesional, como ocurría con Mies, su mensaje se recibe de forma distinta. “Wright aparece un poco por la influencia de Zevi y por esta especie de entendimiento de la presunta crítica que anunciaba el organicismo frente al modernismo más tradicional”²⁶. Mientras que en América es la arquitectura institucional y comercial la que recoge sin medida la herencia de Mies, hasta llegar a banalizar su propuesta de reducción sintáctica, el camino emprendido por Wright da pie, sin embargo, a que se produzca la revisión del Movimiento Moderno desde posiciones más intelectuales, en las que el Team X jugó un papel muy activo.

“Christopher Alexander y Kahn son los americanos que va a traer el Team X, que en modo alguno pueden considerarse como arquitectos americanos típicos. El Team X no trae a Mies, sino a arquitectos interesados en proponer nuevas vías teóricas para la arquitectura. Una arquitectura, por tanto, más intelectualizada”²⁷.

Federico Correa describía así su primer encuentro con Kahn en 1959 en el primer congreso del Team X celebrado en Otterloo, al que Coderch acudió como representación española presentando su proyecto para *Torre Valentina*:

“[...] Recuerdo una tarde particularmente calurosa en la que la prolija explicación que nos daba de su proyecto Ralph Erskine y la atmósfera cada vez más irrespirable de la sala me indujeron a salir a una pequeña terraza contigua a descansar y respirar. Pocos instantes después salía por la misma puerta un señor pequeñito de pelo cano vestido de negro con aire de cowboy de luto que se abanicaba con un papel de notas y que mediante sonrisas y gestos de complicidad me daba a entender que compartía mi fatiga, no sólo térmica sino mental. Se trataba de Louis Kahn, el neoemplazado santón del que sólo recientemente yo había tenido noticias a través de estudiantes de Estados Unidos, en aquellos momentos atraídos a Filadelfia imantados por la personalidad del nuevo maestro y repelidos por la descendiente y desgastada estrella de los Gropius y Sert de Harvard, operación que en cierto modo resumido se estaba llevando a cabo en Otterloo. [...] Kahn junto con Tange eran las nuevas estrellas aportadas y reverenciadas por el Team X. [...] Caí bajo el embrujo de las palabras de Kahn, que durante muchos años he recordado como las más hermosas que he oído de la voz de un arquitecto en un estrado. No solamente comprendí el éxito de su labor docente, sino que de algún modo me sentí estimulado por esta pequeña figura ya de pelo blanco y, sin embargo, tan recientemente descubierta. Era la señal de un cambio en los tiempos de la arquitectura. Alguien con síntomas de procedencia de un campo hasta entonces tan despectivamente sospechoso como el de Beaux Arts era aclamado de repente por los mismos (o los herederos autonominados) que hasta entonces lo habían ignorado”²⁸.

La cinematográfica reconstrucción de aquel histórico momento que tan sugerentemente describe Federico Correa, no hace sino documentar el fenómeno gestado en los años cincuenta y ampliamente desarrollado en los sesenta y setenta, que pone en duda la invulnerabilidad del racionalismo -entendido como defensa a ultranza de la genuina expresión de la función- proponiendo en su lugar la recuperación de la confianza en la capacidad de contenido de la forma²⁹.

“Nosotros empezamos a conocer a Kahn en los años en que yo estaba en la Escuela. Y antes a Rudolph, un arquitecto ya más consolidado en el mercado americano. La importancia que había tenido Wright lleva a que se admirase mucho a Rudolph, sus dibujos y las cosas que él hacía. El Kahn que llega a España es el de los Laboratorios de Filadelfia, es decir, aquel Kahn que emerge con muchísima fuerza, precisamente cuando declina la estrella de Rudolph, más que al Kahn anterior, familiar para los americanos, pero que nosotros no conocíamos”³⁰.

26. Ver nota 1.

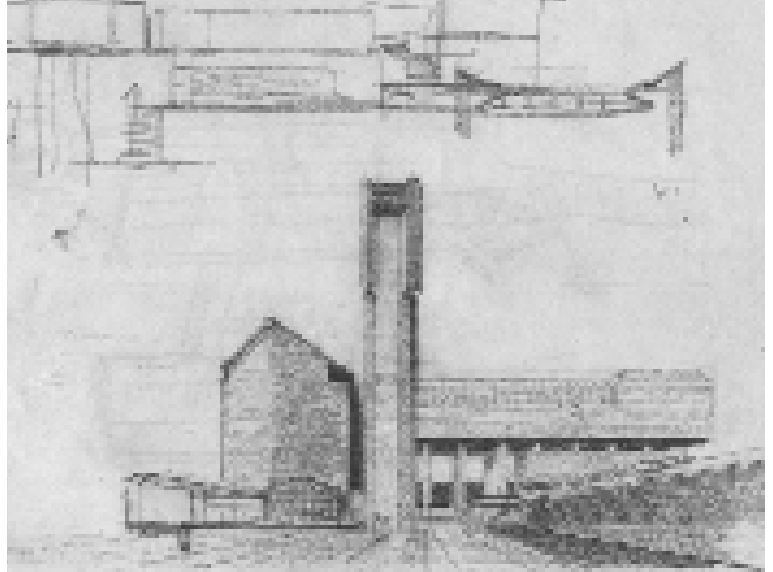
27. *Ibidem*.

28. CORREA, F. “Evocación”. Incluido en una selección de textos recogidos bajo el nombre de “Kahn-cionero español”, en *Arquitecturas Bis*, n. 41-42, monográfico dedicado a Kahn, Barcelona, enero-junio 1982, pp. 46-50.

29. Ver MONEQ, R. “A la conquista de lo irracional”, en *Arquitectura* n. 87, COAM, 1966, pp. 1-6.

30. Ver nota 1.

Fig. 7. Proyecto para un monasterio en Saint Gall. Presentado al Premio de Roma. Croquis preparatorios cedidos por Dolores Reina para su publicación. El proyecto presentado a concurso no llegó a ser publicado y nunca se recuperó. Madrid, 1959. Manuel Reina.



Los arquitectos españoles están atentos a tales cambios, introducidos en Europa en cierta medida a través de estos congresos del Team X. Algún estudiante llegó a identificarse de forma sorprendente, sin haber nunca estado en Estados Unidos, con arquitectos muy distintos a los que se solía reconocer en los tableros de dibujo, como Mies, o Le Corbusier:

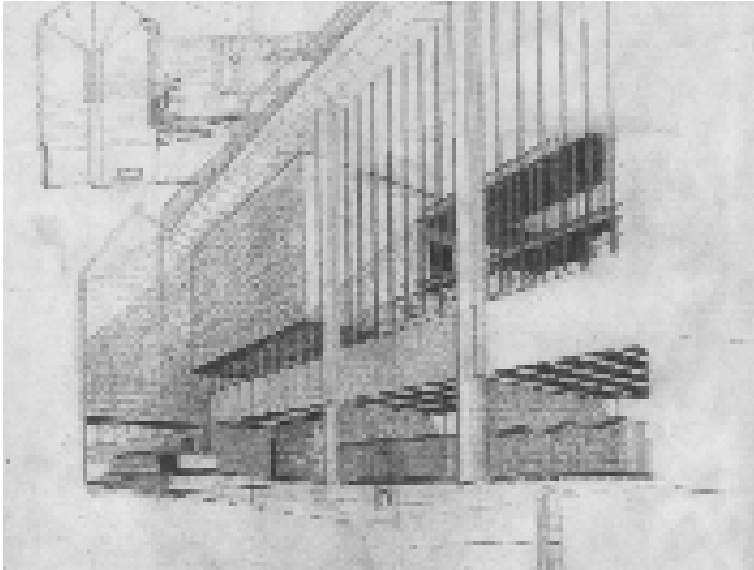
“Recuerdo a uno de mis compañeros de Escuela algo mayor que yo, Manuel Reina, al que conocí a finales de los cincuenta. Presentó un proyecto al Premio de Roma de 1959 que consistía en proponer un monasterio en sustitución del de Saint Gall. La propuesta de Manolo Reina no prevaleció y los proyectos de Gefaell y Torriente, muy en la línea de Corrales y Molezún, fueron los ganadores. Manolo Reina hizo un proyecto muy rudolphiano, quizá sea el proyecto más rudolphiano que conozco de aquellos años. Su propuesta se podría tomar como una muestra errática de algo que efectivamente era muy americano. Era una persona muy respetada por todos sus compañeros de curso. Estaba muy atento, era, entre los estudiantes de su generación, el más informado de lo que estaba ocurriendo fuera de España³¹.”

Lamentablemente el proyecto de Manuel Reina no llegó a publicarse. Hubiera sido ésta justa ocasión para recuperar una página perdida que escribió una persona muy ligada a esa cultura americana que tanto admiraba, y que nos habría permitido constatar cómo alguien educado desde la revistas fue capaz de recrear con brillantez, desde una formación libresca, un proyecto sustancialmente americano (Fig. 7). No obstante, en algunos proyectos ganadores de los Premios de Roma de aquellos años -el mismo de Gefaell y Torriente, o los de Moneo y Hernández Gil del 63-, se identifica claramente esta búsqueda de comunicación a través de la investigación lingüística³². Todos ellos son buena muestra de cómo la necesidad de renovar el lenguaje se estaba viviendo fervorosamente en las Escuelas de arquitectura.

Será precisamente Oíza quien nos permita pasar de lo podríamos llamar en España una vía más profesional, resultado de la admiración por la arquitectura comercial y convencional americana, a un nivel más académico, que arranca de la propuesta orgánica de Wright y que se va desplazando en la segunda

31. Ver nota 1.

32. Para consultar los proyectos citados ver *Arquitectura* año 2 n. 16, abril de 1960, pp. 8-13 y *Arquitectura* año 5 n. 50, febrero de 1963, pp. 17-26.



mitad de los años sesenta y durante los setenta hacia los programáticos posicionamientos del Team X, hacia los nuevos frentes abiertos por arquitectos como Louis Kahn. Y así, vamos viendo en la trayectoria de Oíza, con su capacidad para absorber, para filtrar todo, cómo va a abandonar el espíritu racionalista que había alentado sus proyectos de *Entrevías* o el de las *viviendas de Fernando el Católico*, cómo va a desprenderse también del estricto compromiso miesiano de la *Delegación de Hacienda*, el último proyecto que realiza en la línea de Mies, para ampliar en seguida sus referencias, acercándose tanto a arquitecturas más expresionistas y orgánicas, cercanas a Wright, como a la potencia plástica de Kahn. En la *vivienda en Durana* (1959) se aprecia ya el cambio: comienza con un croquis absolutamente racional y termina construyendo una planta con ecos de Albini y Coderch³³. O en la *Casa en Talavera de la Reina* (1960), en la que el mismo Oíza llega a lamentar el excesivo contagio wrightiano: “[...] está demasiado sobada. Tiene muchas horas mal puestas. Era un momento más orgánico: Wright estaba muy presente; y el Monumento a Rosa Luxemburgo, de Mies van der Rohe...”³⁴ *Las Escuelas en Batán* (1962) son ya un ejercicio más evolucionado, entre Wright, el Team X y a Aldo van Eyck (Fig. 8). Y el proyecto para *Torres Blancas* (1961-68), que en los primeros croquis empieza siendo ligeramente miesiano en planta, va adquiriendo la espacialidad de Wright, la plasticidad formal de Kahn y concluye con una imagen en la que no creo que resulte excesivo reconocer ecos no demasiado lejanos a Rudolph³⁵. Y entre todos, Le Corbusier, siempre presente, en este caso como reflexión sobre la *Unidad de Habitación*.

Oíza, siempre atento, siempre al día, aprovecha esta crisis del racionalismo para emprender el camino señalado primero por Wright y a continuación por la cultura que se movía en torno al Team X y a arquitectos como Louis Kahn, al que cita en la presentación de su proyecto docente en su oposición a *Cátedra* en 1968³⁶. En *Torres Blancas* podemos identificar inequívocamente ese lenguaje más adelantado que nos habla no tanto del profesional arrebatado por la técnica, sino de la ambición intelectual de quien conoce bien los nuevos

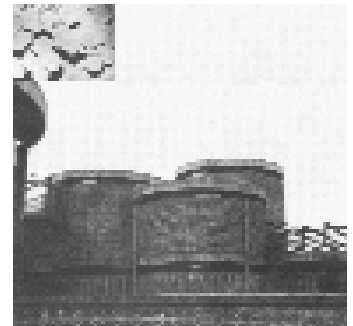


Fig. 8. Escuelas de Batán. Madrid, 1962. Francisco Javier Sáenz de Oíza. Aparejador: Emiliano Fernández.

33. Nos referimos a la Casa Olano, Comillas, Santander, 1957, de Coderch (con M. Valls i Vergés). Ver FLORES, C. “Momento presente de la arquitectura española”, *Actualidades* 220, Madrid, XII, 1957, p. 162. El proyecto de Franco Albini que interesó a Oíza es seguramente el de la Villa Olivetti (1955-56) publicado en *Zodiac* núm. 14, Milán, 1959, ver *El Croquis* 32/33, Madrid 1988.

34. SÁENZ DE OÍZA, F. J. Extracto de las charlas mantenidas con F. Márquez y R. Levene en enero-febrero de 1988. *El Croquis* 32/33, Madrid 1988. Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina, Toledo, 1960.

35. Ver AA.VV. sobre el proyecto de Torres Blancas en *Arquitectura* año 10 n. 120, diciembre 1968.

36. “Cuando Kahn habla de la caracterización de la forma en arquitectura, dice en diez palabras, lo que podemos tomar como definición de arquitectura: Armonía de espacios adecuada para una cierta actividad del hombre”. Ver SÁENZ GUERRA, J. “Análisis de la visión de Sáenz de Oíza”, Tesis doctoral, ETSAM, Madrid 2004, pp. 114-115.

Fig. 10. Izda. Marina City. Chicago, 1959-64. Bertrand Goldberg.

Fig. 11. Dcha. Price Tower. Bartlesville, Oklahoma, 1952-56. Frank L. Wright.

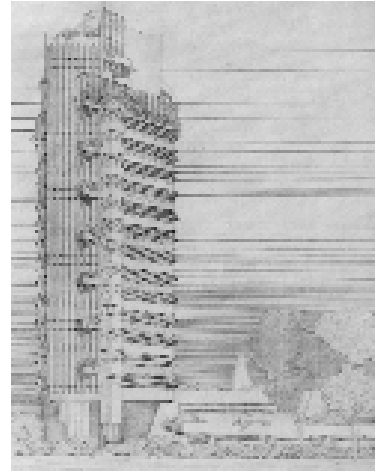
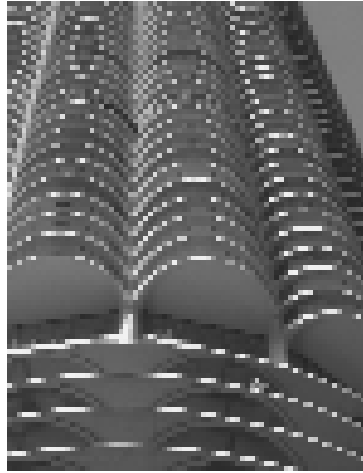
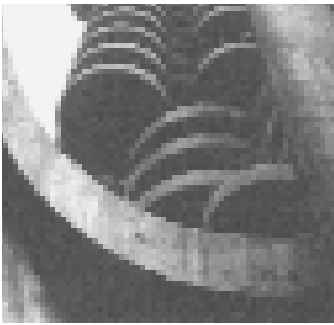


Fig. 9. Torres Blancas. Madrid, 1961-68. Francisco Javier Sáenz de Oíza. Imagen presentada a su oposición a cátedra.



modelos -lejos ya de la arquitectura corporativa comercial americana- y no teme medirse con ellos (Fig. 9). El edificio de Torres Blancas, esa aún hoy heroica silueta que se perfila en la ciudad, ha dejado de pertenecer al mundo más convencional de de la *Lever House* (1950-52) para participar en primera línea de los nuevos conceptos kahnianos, de los escultóricos encofrados de Paul Rudolph, de la encarnizada batalla de Wright con la vivienda en altura en la *Price Tower*, del voluptuoso perfil de las *Torres de la Marina* de Bertrand Goldberg (Figs. 10 y 11).

En estos años, los sesenta, comienza a ser frecuente un nuevo tipo de viajes. Ya no son los viajes más erráticos, más de aventura, que vivieron los arquitectos de los años cincuenta, como relataba Oíza. Ahora los arquitectos españoles se dirigen a las universidades americanas para estudiar las teorías de algunos urbanistas con un planteamiento más tecnocrático y sistemático.

“[...] A partir de los años 60 hay muchos arquitectos que van a América atraídos por algunos urbanistas americanos que hablan sobre todo de Sistemas. Yo recuerdo, cuando terminé la carrera, gente como Ridruejo, Miguel Oriol, Desiderio Pernas, o Longoria... , que vuelven a España con esa especie de prestigio dado por el aprendizaje en las escuelas americanas. En seguida la Administración española absorbe a todas esas gentes que vienen con algún conocimiento especializado”³⁷.

Serán años especialmente propicios para recibir las renovadoras formulaciones de Christopher Alexander, *Notas para la síntesis de la forma* (1964), de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966), o para participar de la actividad intensa de instituciones emblemáticas, como el *Institute for Architectural and Urban Studies* que Peter Eisenman funda en 1967. Y para asimilar las enseñanzas de Kahn: “[...] la arquitectura de los años 70 hubiese sido otra de no haber existido la figura de Kahn, dado que fue su obra quien permitió la consolidación y confirmación de tendencias teóricas en estado de latencia hasta el momento de su aparición”³⁸.

Con Kahn y los nuevos teóricos del urbanismo, de nuevo se abre el abanico, volvemos a encontrar un campo abierto a la investigación. Un reto que, no cabe la menor duda, resultaría de sobra atractivo para justificar un sucesivo congreso.

37. Ver nota 1.

38. MONEO, R. “Kahn, padre común”. Incluido en una selección de textos recogidos bajo el nombre de “Kahn-cionero español”, en *Arquitecturas Bis*, núm. 41-42, monográfico dedicado a Kahn, Barcelona, enero-junio 1982, pp. 46-50.

ACERCA DE LAS BÓVEDAS DE GUASTAVINO Y SU VIAJE DE VUELTA A ESPAÑA

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

Al abordar las relaciones entre la cultura arquitectónica española y de EEUU es oportuno considerar la correspondencia entre las bóvedas tabicadas que Rafael Guastavino “exportó” a finales del XIX a EEUU y el desarrollo paralelo que esta técnica constructiva experimentó en España, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

En la historia de la arquitectura hay tres episodios caracterizados por el trasvase de formas abovedadas entre España y América. El primero se dio en el mismo encuentro de ambas culturas: la América precolombina, como es sabido, no conocía el arco como elemento estructural; pero enseguida proliferaron en el Nuevo Mundo audaces cúpulas, que ejercerían -en viaje de vuelta- influencia en la arquitectura española.

En el centro del siglo XX el genio constructor del arquitecto madrileño Félix Candela poblaría Méjico de delgadas bóvedas-membrana de hormigón armado; su repercusión en la arquitectura española contemporánea nos es conocida.

Y algo más de medio siglo antes -en 1881- otro español, Rafael Guastavino, había arribado a Manhattan procedente de Barcelona, dispuesto a implantar en EEUU una práctica constructiva que hundía raíces en la tradición vernácula mediterránea; décadas más tarde, el sistema por él desarrollado -el *Guastavino System*- había logrado levantar más de mil importantes construcciones abovedadas en Norteamérica, varios centenares de ellas en Nueva York, y había caracterizado buena parte de los más significados edificios de los Estados Unidos: desde las catedrales de revival medievalista hasta los grandes vestíbulos de los rascacielos...¹. También en este caso se produjo un “viaje de vuelta” a España, objeto de este trabajo.

Cuando en pleno período de la autarquía Luis Moya publicó su tratado *Bóvedas tabicadas* (1947), en el que reproducía planos y fotografías del Álbum de la *Guastavino Company* -que muchos años antes el arquitecto Mariano Belmás había traído a España- señalaba: “Las obras a que se refiere este álbum son realmente extraordinarias, por sus dimensiones, sencillez de estructura y limpieza de construcción. Guastavino (...) justifica por ellas la fama casi mítica que tiene entre nosotros”². Estas palabras, dichas cuando muchos arquitectos españoles se vieron obligados a usar los métodos tradicionales, pueden dar a entender que la aventura de los Guastavino³ era bien conocida en España; pero ¿hasta qué punto se produjo -en ese viaje de vuelta- su efectiva influencia?

1. Sobre la figura de Rafael Guastavino Moreno (Valencia, 1842, Asheville, Carolina del Norte, 1908) y la de su hijo, Rafael Gustavino Expósito (Barcelona, 1871 - Bayshore, Nueva York, 1950), y sobre la *Guastavino Fireproof Construction Company*, son esenciales los trabajos llevados a cabo por George R. COLLINS, particularmente su “The transfer of thin masonry vaulting from Spain to America” (*Journal of the Society of Architectural Historians*, 1968, 27, pp. 176-201). Con motivo de la exposición Guastavino Co. (1885-1962). La reinvención de la bóveda (2000), de la que fue comisario quien esto escribe, se editó el libro/catálogo *Las bóvedas de Guastavino en América* (Ministerio de Fomento e Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2001), que incorpora traducido este texto fundamental de Collins, así como trabajos de otros autores que sientan un primer estudio sistemático acerca de la obra de los Guastavino y, en general, de las bóvedas tabicadas. Con posterioridad a esta exposición la figura de Guastavino ha conocido otros estudios y tesis doctorales.

2. MOYA BLANCO, L. *Bóvedas tabicadas*, Dir. Gral. Arquitectura, Madrid, 1947, p. 53.

Fig. 1. Traducción española del texto presentado por Guastavino al Congreso de Madrid de 1904.



La experiencia de Guastavino fue parcialmente conocida por los grandes arquitectos que, a caballo del cambio de siglo, levantaron bóvedas tabicadas en Cataluña. La primera gran resonancia de Guastavino en España fue la noticia que de él se tuvo en el Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en 1904 en el que, representado por el arquitecto Mariano Belmás, presentó la ponencia *The Function of Masonry in Modern Architectural Structures*⁴, muy definitoria de su ideario y que ocuparía un lugar destacado en el Congreso⁵ (Fig. 1).

Belmás aportó también el Álbum de fotografías elaborado por la *Guastavino Company*: una elocuente selección de obras construidas, que supuso la primera difusión de su obra en España. Mariano Belmás (1850-1916) representa, junto con Arturo Soria, uno de los más destacados arquitectos españoles

3. Por entonces Guastavino hijo ya había vendido sus participaciones en la *Guastavino Company* (1943).

4. GUASTAVINO, R. *The Function of Masonry in Modern Architectural Structures*, American Printing Co., Boston, 1904; "Funtion de la maçonnerie dans les constructions modernes" en *Congrès international des architectes*, Madrid, 1904, Sastre, Madrid, 1906, pp. 337-360.

5. Puig i Cadafalch, con su ponencia "Arquitectura catalana", se ocupó en el Congreso del papel representado por las bóvedas tabicadas en la arquitectura catalana, y se refirió admirativamente a la obra de Guastavino.

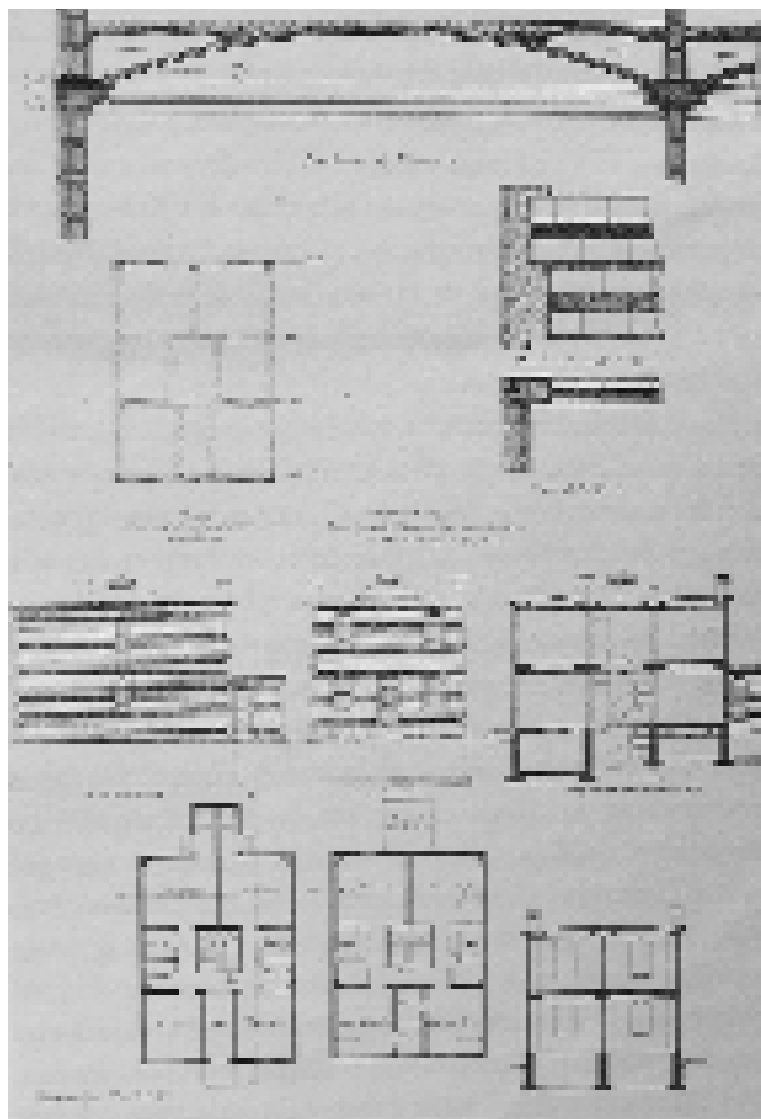


Fig. 2. Documentación gráfica de la aportación de Guastavino a la Philadelphia Centennial Exposition (1876).

interesados por la cultura anglosajona, miembro honorario del RIBA y verdadero puente entre las dos culturas. En 1881 -el mismo año en que Guastavino se establecía en Nueva York- Belmás se había trasladado a Inglaterra con el fin de estudiar el panorama de la vivienda social con la perspectiva del higienismo y la salubridad⁶: sus intereses no discurrían, por tanto, muy alejados del estudio *Improving the Healthfulness of Industrial Towns* que Guastavino, en 1876 -aún en su etapa catalana-, había presentado a la Exposición del Centenario de la Fundación de Filadelfia⁷ (Fig. 2).

Probablemente el primer encuentro entre Guastavino y Belmás se produjo con ocasión de la Exposición Universal de Chicago de 1893⁸. Guastavino había sido designado por la administración española para construir el Pabellón de España; era ya un reputado nombre en el panorama de la arquitectura de los

6. Próximo a las ideas regeneracionistas, dirigió su atención hacia tres temas que traba entre sí: construcción, higienismo y vivienda social (ALONSO PEREIRA, J.R. *Inglés y españoles*, Universidad de La Coruña, La Coruña, 2000, pp. 41-42).

7. Guastavino exponía con este trabajo las ventajas de su sistema de construcción resistente al fuego, aplicándolo a la busca de salubridad en las ciudades y sus rápidos procesos de crecimiento industrial; lo envió cuando la opinión pública norteamericana se encontraba aún bajo la impresión del incendio que en 1871 casi había arrasado la ciudad de Chicago.

8. Belmás y Soria acudieron a la Exposición Colombina con el ánimo de difundir la idea de la Ciudad Lineal y aun encontrar patrocinio, entre los empresarios americanos (ALONSO PEREIRA, J.R., op. cit., p. 167). Arturo Soria había presentado -con el título "Sistema de urbanización inventado en 1882"- su proyecto de Ciudad Lineal, resultando finalmente premiado en el certamen; Belmás, por su parte, trabajó con Soria en la construcción de la Ciudad Lineal en Madrid.

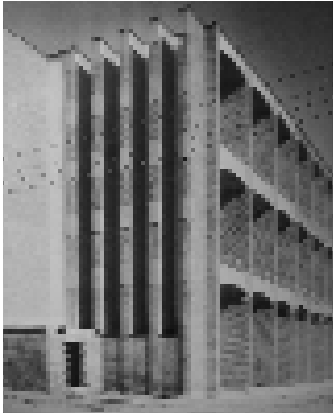


Fig. 3. Bloque de viviendas con bóvedas tabicadas en Madrid, 1949. Francisco de Asís Cabrero.

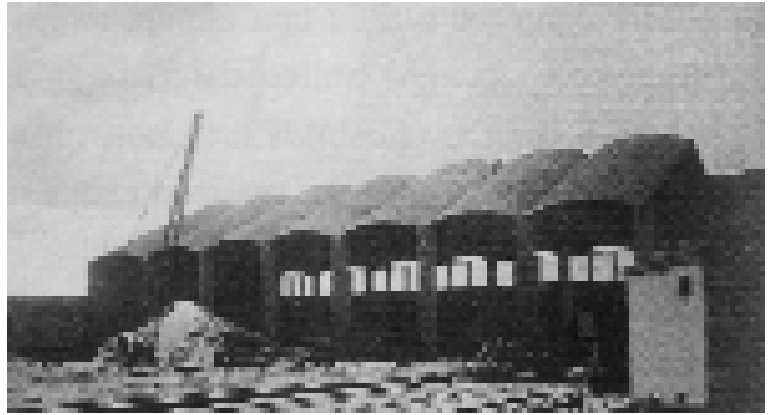


Fig. 4. Dcha. Edificio industrial, Barcelona. Juan Torrás.

EEUU, que acababa de lograr el primer gran triunfo de su sistema de bóvedas con la construcción de la Biblioteca de Boston (realizada en colaboración con la firma *McKim, Mead and White*: el mismo equipo de arquitectos neoyorquinos que triunfara en la Exposición de Chicago).

Ambos -Guastavino y Belmás- asistieron en Chicago al Congreso Internacional de Arquitectos celebrado con motivo de esta exposición. En este congreso Guastavino, con su ponencia *The Cohesive Construction. Its Past, its Present; its Future?*⁹, tuvo oportunidad de defender el sistema que con tanto éxito estaba implantando. Un año más tarde, Belmás publicaba su *Comparación entre España y los Estados Unidos*¹⁰.

A partir del congreso de Madrid los textos de Guastavino conocieron una mayor difusión en España y empezaron a servir de fundamento para el análisis -y discusión- del comportamiento estructural de las bóvedas tabicadas. Sirvan de ejemplo los estudios aparecidos en el *Anuario* de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, correspondiente a 1910 -dos años después de la muerte de Guastavino¹¹-: el de Jerónimo Martorell sobre las nuevas bóvedas tabicadas atirantadas¹², en el que se refiere admirativamente a la figura de Guastavino,¹³ y «La bóveda tabicada»¹⁴, de Jaime Bayó.

Las renovadas expectativas del uso de bóvedas tabicadas en España comenzaron a decaer con la progresiva sistematización de las estructuras de hormigón armado; sólo en momentos muy específicos se reparó en la ventaja económica que este procedimiento constructivo podía reportar: tal fue el caso del período de escasez de materiales en la posguerra¹⁵ (Fig. 3), cuando aparecieron simultáneamente dos destacados textos que retomaban el legado de Guastavino: *La bóveda catalana*¹⁶, de Buenaventura Bassegoda, y - el ya citado- *Bóvedas tabicadas* de Moya.

Dado que la *Guastavino Company* pervivió hasta 1962, cabe paralelar el desarrollo de las bóvedas de Guastavino en EEUU y la evolución de la moderna bóveda tabicada en España, y destacar una apreciable diferencia formal entre unas y otras. Si aquéllas, a lo largo de su dilatada trayectoria, se materializaron con todo tipo de lenguajes eclécticos, desde los *neos* y *revival* hasta -avanzando el tiempo- estilos tan significativamente independientes de lo constructivo como el *décó*, el devenir de la bóveda tabicada en España se ajustó a una estre-

9. GUASTAVINO, R. "The Cohesive Construction. Its Past, its Present; its Future?", en *American Architect and Building News*, 1893, 922, pp. 125-129.

10. BELMÁS, M. *Comparación entre España y los Estados Unidos*, imp. M. Velasco, Madrid, 1894

11. Guastavino muere en 1908: el mismo año en que Gaudí recibe el encargo de un proyecto para un hotel-rascacielos en Nueva York.

12. MARTORELL, J., "Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la arquitectura catalana moderna", *Anuario Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1910, pp. 119-146.

13. No obstante, Martorell, que hace una abundante exposición del moderno sistema de bóvedas tabicadas en la Cataluña de finales del XIX y principios del XX, no parece conocer en su verdadera dimensión la obra que Guastavino había desarrollado en EEUU: se refiere extensamente a su etapa catalana, cita su *Essay...*, pero de su carrera americana apenas señala dos obras publicadas en la revista *Architecture* y en las Actas del Congreso Internacional de Arquitectura de Londres (1906), apuntando que "en los Estados Unidos parece que Guastavino no dio al tirante importancia especial" (p. 124).

14. BAYÓ, J., "La bóveda tabicada", *Anuario Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1910, pp. 157-184.

15. Moya señala cómo también, ante la escasez de hierro durante la Primera Guerra Mundial, se recurrió a las bóvedas tabicadas; y se refiere a alguna obra de Juan Moya Idigoras (MOYA, L., "Arquitecturas cupuliformes: el arco, la bóveda y la cúpula", en AA.VV. *Mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio de Arquitectos, Madrid, 1987, p. 112).

16. BASSEGODA MUSTÉ, B. *La bóveda catalana*, Barcelona, 1947.

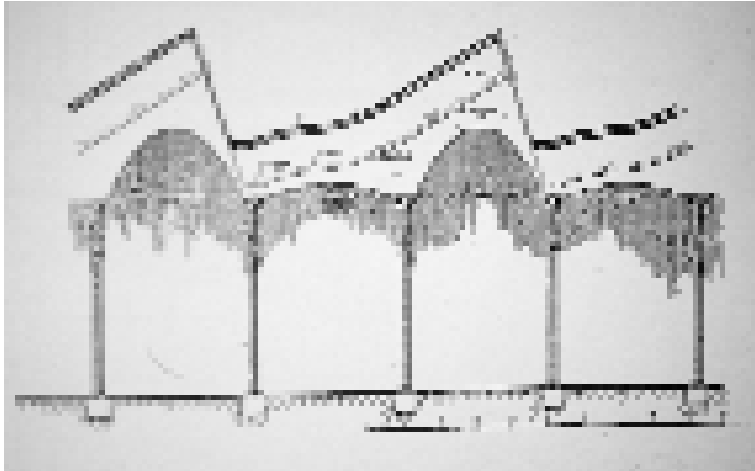


Fig. 6. Superficies regladas construidas por Gaudí según el sistema tabicado, en la cripta de la Colonia Güell.

Fig. 5. Sección de las bóvedas sobre arcos de ladrillo de la fábrica Aymerich en Tarrasa, 1907. Lluís Muncunill.

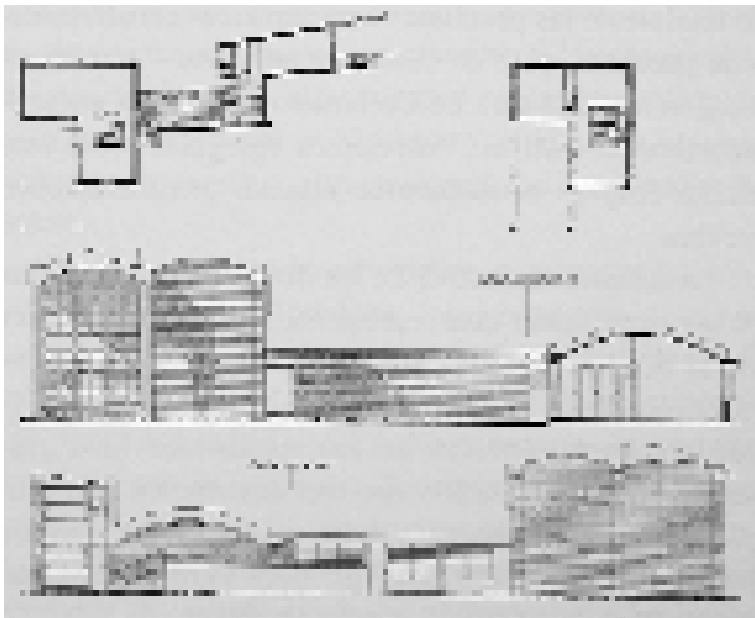


Fig. 7. Proyecto de Antonio Bonet para la casa Martínez en Buenos Aires (1941).

cha experimentación en la que forma y razón constructiva tendían a encontrarse íntima y comprometidamente en la formulación de nuevos planteamientos.

A lo largo del período fundacional del *Guastavino System*, hasta la muerte de Rafael Guastavino, los arquitectos catalanes -Torrás (Fig. 4), Domènech i Montaner, Muncunill (Fig. 5)...; sobre todo, el genio de Gaudí (Fig. 6)- investigaban innovadoras formas, inseparables de la construcción tabicada. En la etapa posterior de la compañía, arquitectos españoles como Moya, Cabrero, o ingenieros como Torroja, llevaron adelante interesantes experimentos formales con el sistema tabicado, si mucho menos monumentales que las construcciones de Guastavino no menos elocuentes de las renovadas posibilidades de esta técnica constructiva. Y cabe extrapolar las bóvedas de Bonet Castellana (Fig. 7) y el recurrente interés de Le Corbusier por las bóvedas tabicadas¹⁷.

17. GULLI, Riccardo, "La huella de la construcción tabicada en la arquitectura de Le Corbusier", en *Las bóvedas de Guastavino en América*, Madrid, CEHO-PU e Instituto Juan de Herrera, 2001, pp.73-85.



Fig. 9. Bóvedas de la Pennsylvania Station en Manhattan, 1905-09, en colaboración con McKim, Mead and White.



Fig. 8. Cartel publicitario de la Guastavino Company, en que aparecen algunas de las principales cúpulas realizadas.

Cuando en 1881 llegó Guastavino a Nueva York encontró en esta ciudad un panorama en el que convergían dos hechos que determinarían su trayectoria: de un lado, la apertura a nuevos materiales constructivos; de otro, contrapuestamente a lo que en esos años estaba emprendiendo la Escuela de Chicago, la progresiva implantación del gusto ecléctico, cuya aceptación general en la arquitectura americana no tardaría en llegar: la Exposición Universal Colombina de Chicago de 1893 (en la que, como queda dicho, participó Guastavino) fue el acontecimiento que materializaría tal punto de inflexión¹⁸. Ello explica la alianza que, desde el principio al fin de la compañía, estableció el *Guastavino System* con el lenguaje ecléctico (Fig. 8): ofrecía un cúmulo de recursos formales y espaciales, posibilitando una creativa relación con la personalidad de cada arquitecto. Decisiva fue su colaboración con *McKim, Mead & White* (Fig. 9), con los que exploraría durante largos años muy disímiles organizaciones constructivas y estructurales; y con otras de las primeras firmas de equipos de arquitectos americanos -*Palmer & Hornbostel, Voorhees, Gmelin & Walker, Howell & Stokes, Cram & Ferguson...*- adaptaría su “flexible” sistema abovedado a una amplísima gama de exigencias formales (Figs. 10 y 11).

18. BENEVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 694.

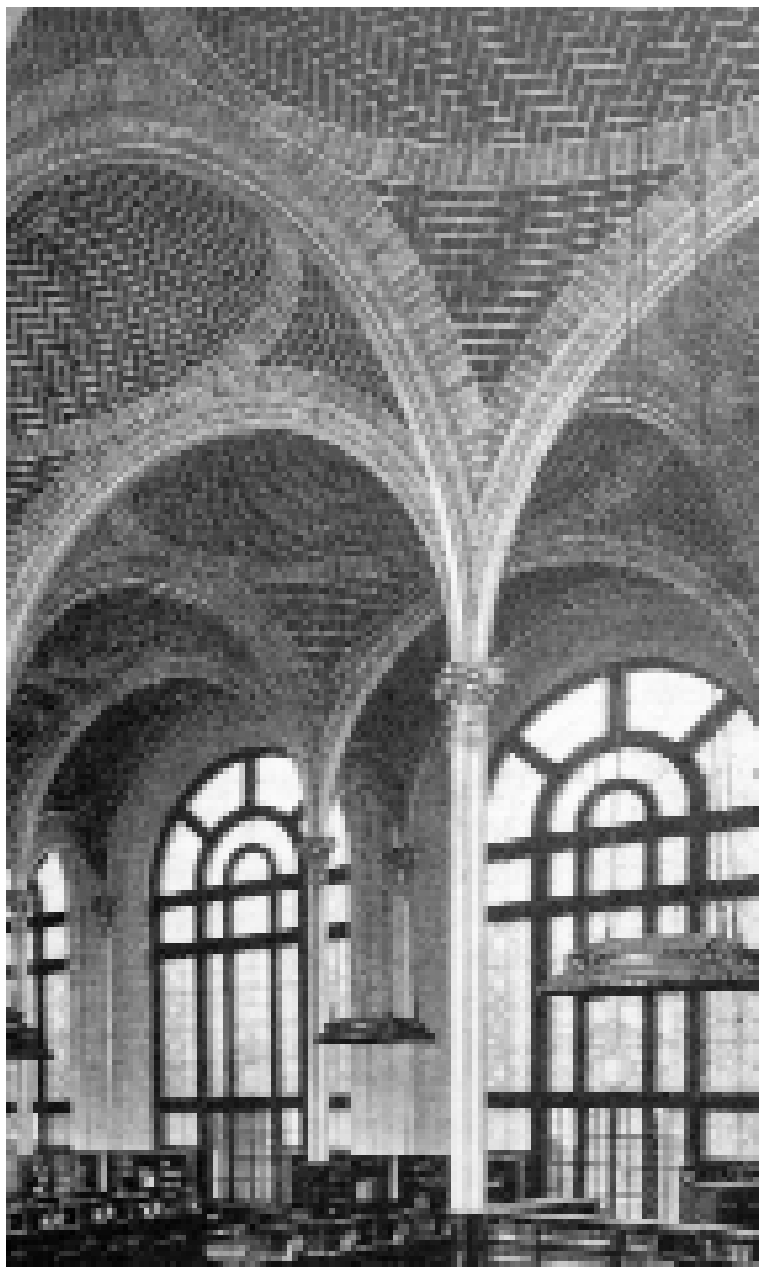


Fig. 10. Bóvedas de la Biblioteca de Albany. Nueva York, 1908-11. En colaboración con Palmer Et Hornbostel.

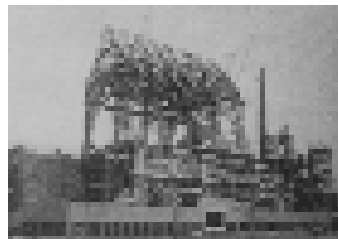


Fig. 11. Estructura metálica -para ser revestida con formas neogóticas- de la Riverside Church de Manhattan, 1927-29). En colaboración con Pelton, Allen Et Collens.

Con los arquitectos catalanes, muy otramente, la técnica tabicada -una manera catalana de cubrir el espacio- adquirió una renovada expresividad, de modo que “una gran cantidad de formas arquitectónicas modernistas son consecuencia directa de esta técnica y casi imposibles sin ella”¹⁹. Martorell señala que si las obras de Guastavino merecen atención “con mayor motivo serán conocidas con interés, las modernas construcciones catalanas, en que la bóveda tabicada y el hierro atirantado son la esencia de su estructura”²⁰.

19. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, J.L. "La bóveda tabicada: pasado y futuro de un elemento de gran valor patrimonial", en TRUNÓ, A. *Construcción de bóvedas tabicadas*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2004, pp. 11-60, p. 37; aquí se indica cómo Domènech i Montaner da un sentido ideológico a la bóveda tabicada "como un elemento de la identidad del pueblo catalán".

20. MARTORELL, J., op. cit., p. 125. En este texto Martorell proclama la novedad del procedimiento que se estaba desarrollando en Cataluña, combinando la antigua práctica de las bóvedas tabicadas con los atirantados de hierro; procedimiento que -entendiéndose- posibilita a los arquitectos "emplear novísimas formas y líneas" (p. 120).



Fig. 12. Arcos cruzados de la sala principal del Museo de América, 1944.

Por lo que toca a la reaparición de la construcción tabicada en la España de la autarquía es cierto que, cuantitativamente, representa un episodio autónomo en sus condicionantes económicos²¹; pero no hay que olvidar que la construcción tabicada pervivía en muchos lugares de España y concretamente en Madrid, donde se sostenía por un experto oficio de albañilería (que ha subsistido hasta fechas recientes), constituido por los sucesores de los operarios que “importó” de Cataluña, a finales del XIX, el arquitecto J. B. Lázaro²². El propio García Mercadal, introductor de la modernidad en España, realizó en Madrid, antes de la Guerra, escaleras “a la catalana”²³.

El arquitecto que más interés demostró en la moderna técnica tabicada fue el madrileño Luis Moya, quien desde el final de la Guerra desarrolló importantes prototipos de sistemas abovedados; recogiendo esta experiencia -pero anterior a sus mayores logros- publicó en 1947 su tratado *Bóvedas tabicadas*, ya citado; en éste se refiere a la empresa de Guastavino que conocía bien por el Álbum, llegado a ser de su propiedad, que había traído Belmás.

El principal género abovedado que postuló Moya -y por el que ha conocido resonancia internacional- es muy distinto al desarrollado por Guastavino: las bóvedas tabicadas sobre arcos cruzados de ladrillo. No fue éste, curiosamente, recogido por la amplísima tipología de bóvedas de la *Guastavino Company*²⁴; ni fue habitual, tampoco, entre los arquitectos catalanes²⁵ y madrileños²⁶. Si hay que buscar antecedentes de estas monumentales bóvedas de Moya no serán otros que las bóvedas de arcos cruzados del legado hispanomusulmán²⁷, y, acaso, los que miran a Guarino Guarini²⁸.

Este tipo de bóvedas, ya utilizado por Moya en sus primeros ensayos con bóvedas tabicadas -el Museo de América (Fig. 12), entre otros-, se sistematizó con la característica forma de planta elíptica en la Iglesia madrileña de San Agustín (1951)²⁹ (Fig. 13) y se desarrolló con muy superiores luces en la capilla de la Universidad Laboral de Gijón (1956) y en la iglesia de Torrelavega (1962)³⁰.

En la correspondencia entre las bóvedas tabicadas de Guastavino y las españolas, son remarcables otros aspectos, más allá de los formales; entre ellos, el modelo teórico para el estudio del comportamiento resistente de las bóvedas tabicadas propugnado por Guastavino. Éste, fundamentalmente en su *Essay on the theory and history of cohesive construction* (1892), promovió, frente a lo que llama “construcción por gravedad” (los arcos de dovelas), la idea de la “construcción cohesiva”, de acuerdo al “proceso de formación de conglomerantes en la Naturaleza”³¹.

Es interesante rastrear en la historia el origen de este concepto de la construcción cohesiva ligado a la idea -sin fundamento teórico- de que dichas bóvedas no producen empujes; idea difundida en buena parte por Laugier, quien en la segunda edición de su *Essai sur l'Architecture* (1755) se hizo eco del principio defendido por el conde d'Espie en *Manière de rendre toute sorte d'édifices incombustibles* (1754) según el cual las bóvedas tabicadas -desde un presupuesto monolitismo- no producen empujes.

En España, a pesar del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás en el que, como experto constructor, se explicita el modo en que deben contrarrestarse

21. En concreto, es muy indicativa la recuperación de las bóvedas tabicadas en la labor desarrollada por Regiones Devastadas, ampliamente registrada en la revista *Reconstrucción*, tanto en lo que se refiere a la labor de reconstrucción de monumentos dañados en la Guerra, como en la realización ex novo de poblaciones.

22. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J. "En paralelo a Guastavino, las bóvedas tabicadas en Madrid", en *Las bóvedas de Guastavino en América*, Madrid, CEHOPU e Instituto Juan de Herrera, 2001, 47-57.

23. No deja de ser curioso que Giedion, que vio cómo en una obra de Mercadal "se aparejaba libremente en el aire, con yeso y ladrillos, sin andamio de apoyo" una de estas escaleras, no dudara en ligar esta práctica al "talento manual de los árabes y sus alumnos cristianos" (GIEDION, S., "Blick nach Spanien", en *Frankfurter Zeitung*, 1932; tr. esp.: "Visión de España" en GIEDION, S., *Escritos escogidos*, Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia, 1997, pp. 101-132, p. 127).

24. En lo que se me alcanza, fuera de lo que son bóvedas de crucería, sólo conozco el caso de la bóveda de la iglesia en Epworth Euclid Ave., en Cleveland, Ohio (1928), realizada con el arquitecto Bertram G. Goodhue; se trata de una bóveda de cuatro pares de arcos, que definen, en su cruce, el perímetro de una linterna.

25. Aunque Domènech i Montaner construyó una en el Hospital de San Pablo, en Barcelona.

26. La excepción en Madrid es la bóveda de arcos cruzados de ladrillo visto que realizó Lázaro en el Asilo de San Diego y San Nicolás (1907).

27. CHUECA GÓTTIA, F. "El gran arquitecto Luis Moya Blanco", en *Academia*, 1990, 70, pp. 29-34, p. 31.

28. Sobre una posible correspondencia con las bóvedas de Guarini, v. FLORENSA, Adolfo, "Guarini e il mondo islamico", en AAVV, *Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno Internazionale*, Accademia delle Scienze di Torino, Turin, 1970, pp. 637-665.

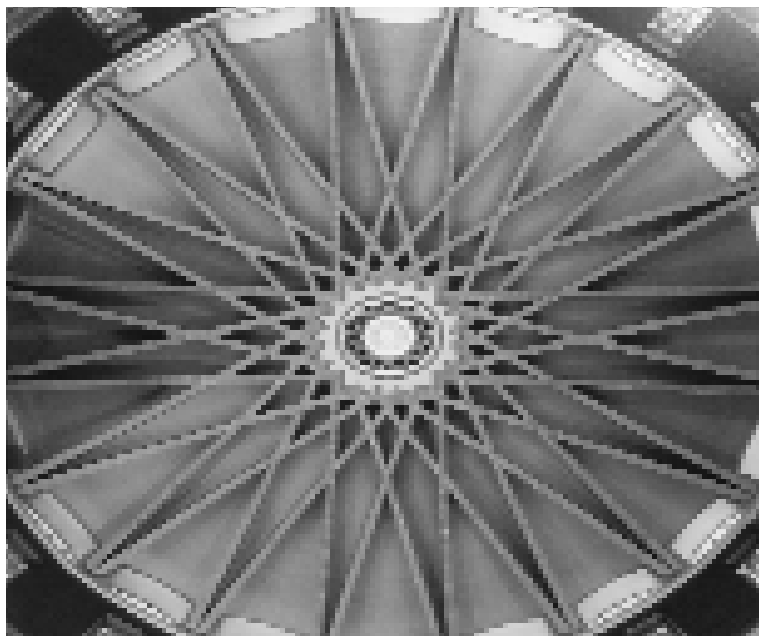


Fig. 13. Cúpula de arcos cruzados sobre planta elíptica de la iglesia de San Agustín, 1947.

los empujes de las bóvedas tabicadas, tuvo repercusión -vía Laugier- la teoría de d'Espie: incluso Diego de Villanueva la hace suya, recomendando la traducción del tratado francés³².

La idea de la birresistencia de las bóvedas tabicadas, al calor de la teoría sobre la construcción cohesiva difundida ampliamente por Guastavino, arraigó en el panorama español. Domenech y Estapá³³ en 1900 se refiere a la resistencia a flexión de las bóvedas tabicadas, como estructuras cohesivas, de manera que contempla -como refleja en uno de sus dibujos- la posibilidad de que la línea de empujes salga de la sección de la bóveda tabicada.

Martorell explica que “los procedimientos de mecánica gráfica utilizados generalmente (...) dan resultados más desfavorables de los que en realidad corresponden (...) La cohesión, la rigidez de las bóvedas tabicadas, disminuye en gran manera su empuje y a la vez permite darles formas inverosímiles, tal si fueran láminas metálicas”³⁴ y Jaime Bayó se refiere a la inexactitud de servirse del polígono o curva de presiones para el cálculo de estas bóvedas: “La bóveda tabicada -sostiene- no sólo trabaja a la compresión sino también a la flexión y, por tanto, los esfuerzos no obedecen al polígono construido”³⁵.

Félix Cardellach, en su *Filosofía de las estructuras* (1910) se refiere a la aventura de las bóvedas de Guastavino, afirmando que el género de las estructuras tabicadas “simboliza la conclusión definitiva del sistema cohesivo”³⁶. El mito del monolitismo asociado a la idea de la “construcción cohesiva” perduró, de un modo u otro, entre muchos de los arquitectos españoles que se interesaron por el sistema tabicado³⁷, de modo que el propio Bassegoda, en los años cuarenta, tiene que recordar en su tratado que “la bóveda no duerme nunca”: “Es el dogma de la época. La bóveda de concreción no exige contrarresto; el espejismo de la espelunca³⁸ informa la que se dio en llamar construcción cohesiva”³⁹.

29. Esta cúpula (de 24 x 19'2 m) está constituida por pares de arcos que forman una estrella de veinte puntas.

30. En Gijón repite el esquema, agrandándolo (40'8 m x 22'2 m) y exagerando -con una mayor excentricidad de la elipse- el efecto perseguido; en Torrela-vega (32 x 24 m) mantuvo similar sistema constructivo y espacial, pero despojándolo del vocabulario clásico. Para más detalles sobre las bóvedas de Moya v. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOS-TEIRO, J. “Bóvedas tabicadas”, en *Luis Moya Blanco. Arquitecto. 1904-1990*, Electa, Madrid, 2000, pp. 129-146.

31. GUASTAVINO, R., *Essay...*, p. 44.

32. VILLANUEVA, Diego. *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*, 1766, p. 93. Joaquín de Sotomayor tradujo en 1776 el texto de d'Espie, al que se acompañó la elocuyente Censura de Ventura Rodríguez en que corrige la teoría de la bóveda sin empuje.

33. DOMÈNECH I ESTAPÀ, José. “La fábrica de ladrillo en la construcción catalana”, *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1900, pp. 37-48.

34. MARTORELL, J., op. cit., p. 143.

35. BAYÓ, J., op. cit., p. 158.

36. CARDELLACH, F., *Filosofía de las estructuras*, Barcelona, 1910; reed., Barcelona, 1970, p. 53.

37. HUERTA, Santiago. “La mecánica de las bóvedas tabicadas en su contexto histórico: la aportación de los Guastavino”, en *Las bóvedas de Guastavino en América*, Madrid, CEHOPI y Instituto Juan de Herrera, 2001, pp. 87-112.

38. Recordemos aquí cómo Guastavino “descubre” la construcción cohesiva ante la visión de la “enorme bóveda natural” de la gruta del Monasterio de Piedra, hecho fundamental en su trayectoria que recoge en su *Essay...*, p. 13.

39. BASSEGODA MUSTÉ, B., op. cit., p. 18. Aquí señala (p. 20) cómo, recientemente, la firma Fabre había llegado a ejecutar buen número de bóvedas de ladrillo “bajo la patente absurda de bóvedas sin empuje”.

Fig. 14. Bóveda tabicada en forma de paraboloides hiperbólico de la Iglesia del Niño Jesús, 1964.



Un último -y significativo- aspecto a destacar en esta correspondencia: Collins, el reivindicador de los Guastavino y a quien debemos la conservación de su legado documental en la *Avery Library* de la Universidad de Columbia, fue un entusiasta conocedor de la arquitectura española; su interés por ésta partió de su descubrimiento de la figura de Arturo Soria, para centrarse luego en los arquitectos catalanes de finales del XIX, muy particularmente en Gaudí (cuya figura difundió internacionalmente en los años sesenta); este estudio le llevó a conocer las bóvedas tabicadas y de ahí, a “descubrir” en su país -paradójicamente- las bóvedas de Guastavino.

Collins trató a Luis Moya, quien le hizo entrega del original del Álbum de la Guastavino Company que Belmás trajo a España (como decíamos al principio) y aquél devolvió a Estados Unidos. En mayo de 1977 escribió una carta al gran arquitecto madrileño⁴⁰, interesándose por algún aspecto de su tratado *Bóvedas tabicadas*⁴¹, y en la que señala:

“I continue to work on inventorying the Guastavino vaults in the United States which are spread all over the country. And I am able now to save one or two, as I have recently been appointed to the New York City Landmarks Preservation Commission (Monumentos Históricos) [sic], and quite a number of the present and future landmarks have Guastavino vaulting”.

Para entonces Moya, con su paraboloides hiperbólico que cubre la iglesia madrileña del Niño Jesús (1964) (Fig. 14), había experimentado el nuevo concepto de la capa de armado, y en esto tiene el precedente de la patente presentada por Guastavino hijo en 1910⁴²; en ninguno de los dos casos cabe hablar de cerámica armada: la técnica que, con atrevidas formas, desarrollara Dieste en el último tercio del XX y que nada tiene que ver en su planteamiento estructural con las bóvedas tabicadas (aunque establezca un “sencillo” como encofrado perdido), pero que -como ellas- ha demostrado las posibilidades de innovación formal contenidas en técnicas constructivas que se dieron por poco menos que desaparecidas.

40. Archivo del autor.

41. Concretamente se interesa por la referencia que hace Moya (*Bóvedas...*, p. 53) a unas escaleras “a la catalana” construidas por especialistas de Argel o del sur de Francia.

42. Básicamente, un refuerzo local con armaduras metálicas.

HARDEN Y BOMBELLI EN ESPAÑA

Julio Garnica

Tras la II Guerra Mundial el mundo es gobernado desde dos bloques bien diferenciados: los Estados Unidos y la Unión Soviética. En nuestros días, sin embargo, sólo EE.UU. y su entorno anglosajón -y con muchos matices la Vieja Europa-, han mantenido un papel hegemónico. Un papel cuestionado a diario, pero que resiste la competencia del gigante asiático y los conflictos militares y religiosos localizados en diversos puntos del planeta. Semejante globalización no puede entenderse sin conocer los mecanismos que desde el final de la II Guerra extendieron con eficacia asombrosa un puñado de buenos propósitos -la Revolución Americana, el pragmatismo filosófico, la organización industrial,...- ensayados con éxito en una joven nación decidida a colonizar el mundo con todos los medios a su alcance.

Pese a su condición periférica y su irregular situación política, España es incluida a última hora en el programa: en 1951 regresan a Madrid los embajadores americano y británico, en 1953 se firman los Acuerdos Defensivos y de Ayuda Económica con EE.UU. y en 1955 el país ingresa en las Naciones Unidas. A ritmo de jazz y *rock'n roll* la VI Flota atraca en los puertos de Barcelona y Valencia, el Army Map Service sobrevuela la península registrando cada detalle en sus completos planos topográficos, los Globe Trotters encestan en Barcelona, se celebran las Bienales Hispanoamericanas ... y una oficina de *industrial design* localizada en las afueras de París, dirigida por un inglés de origen americano asociado con un arquitecto italiano, se encarga del diseño de los pabellones con los que Estados Unidos se presenta en las Ferias Internacionales de Muestras de Madrid, Barcelona y Valencia: llega la arquitectura internacional de Harnden y Bombelli¹.

Peter Graham Harnden nace en Londres en 1913, hijo de un diplomático norteamericano destinado en Europa. Su juventud transcurre entre Alemania, Suiza y España hasta que con la mayoría de edad se instala en Estados Unidos, donde inicia sus estudios de arquitectura en Yale. Heredero de un rico patrimonio, durante los años treinta realiza frecuentes viajes a Italia, dedicándose al diseño de interiores y mobiliario. En 1936 funda en Los Ángeles el "Group Studio", una oficina dedicada a la organización de exposiciones de arte, arquitectura y diseño². En 1941 Harnden, con sus estudios de arquitectura inacabados, sufre una serie de problemas económicos, tras haber dilapidado el patrimonio familiar heredado pocos años antes, por lo que, con la entrada en guerra de los EE.UU. decide enrolarse en el servicio de inteligencia del Ejército norteamericano. Tras el periodo de instrucción, durante el cual conoce al arquitecto Peter Blake³, es destinado a las últimas fases de la guerra en Euro-



P. Harnden.

1. Esta comunicación al V Congreso Internacional "Historia de la arquitectura moderna española" no hubiese sido posible sin la atención de Lanfranco Bombelli y Mishka Harnden, el apoyo de Antonio Piza y Marisa García-Vergara, la colaboración de David Ferrer, Andreu Carrascal y Nuria Masnou (Arxiu Històric Col·legi Oficial Arquitectes Catalunya) y las observaciones de Josep Maria Rovira, Juan José Lahuerta y Albert Fuster. Al lector recomiendo la consulta imprescindible de: PIZZA, Antonio. "Dos extranjeros en la España de los años sesenta. El viaje de Harnden y Bombelli desde París a Cadaqués", AA.VV., en *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, Girona, 2003, pp.17-37, dentro del completo catálogo elaborado por Manuel Martín y Anna Noguera.

2. "Hung on the side of a steep slope facing a busy Los Angeles street, this building was remodeled from a 1926 pseudo Spanish villa to serve as a combined office, workroom and exhibition space for a group of designers and artists", en: RED. "Group Studio. Los Angeles, Calif. Peter Graham Harnden, designer" en *The Architectural Forum*, 1943, febrero, pp. 56-57. Es notable la semejanza de esta *pseudo Spanish villa*, tanto en sus dimensiones en planta como en el esquema en sección -con accesos a diferente nivel- con las viviendas de pescadores en la localidad de Cadaqués que Harnden, junto a Bombelli, reformará veinte años después.

3. BLAKE, Peter. *No place like utopia. Modern architecture and the company we kept*, Alfred A. Knopf, New York, 1993, pp. 72-75.



L. Bombelli.

pa, participando en el proceso de Nuremberg. En 1946 se casa con Marie Vassiltchikov, una aristócrata rusa refugiada en Berlín, que trabaja como traductora en el Ministerio de Asuntos Exteriores Alemán en Berlín⁴. A partir de 1947 Harnden, oficial del Estado Mayor del Gobierno Militar de EE.UU. en Munich, organiza desde la *Information Control Division*, un “Exhibition Program” encargado de mostrar al público alemán, a través de diversas exposiciones, diferentes aspectos de la aleccionadora democracia de los EE.UU., preparando muestras de arquitectura, planeamiento y diseño industrial, una actividad que le permite entrar en contacto con algunas figuras destacadas como R.Schwarz, W.Gropius o S.Giedion⁵.

Lanfranco Bombelli Tiravanti nace en Milán en 1921, donde inicia en 1940 sus estudios en la Facultad de Arquitectura del Politécnico, hasta que en 1943 se alista como cadete de marina. Tras un asalto del ejército alemán, del que logra escapar, regresa a Milán, sin embargo, ante la ocupación nazi de la ciudad, se refugia en Suiza, donde vive su abuela, obteniendo un permiso de residencia que le permite finalizar sus estudios en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Zürich, entre 1944 y 1946. Durante estos años colabora en diversos despachos de arquitectos de la ciudad: A. Roth (1945), K. Egender (1946) y T.E.Lubi (1948), al tiempo que se une al grupo *Allianz*, participa en algunas exposiciones de pintura y artes gráficas, y entra en contacto con el arquitecto y artista Max Bill, líder de los movimientos experimentales suizos. Bombelli, durante este periodo, conoce también a S. Giedion, al tiempo que mantiene los lazos con Italia: visita a E. N. Rogers, afincado en Ginebra, y sigue la actividad del *Movimiento Studi Architettura*⁶.

En 1947 organiza en Milán la exposición “Arte Abstracto y Concreto” y al año siguiente substituye a M. Bill en la VIII Trienal, donde se encarga de la edición del catálogo y de la organización de la “Muestra fotográfica de Arquitectura”. En 1949 entra como ayudante del profesor W.Dunkel para el curso de Composición en el Politécnico de Zürich, hasta que recibe una llamada desde París.

PARÍS

“The remedy lies in breaking the vicious circle and restoring the confidence of the European people in the economic future of their own countries and of Europe as a whole [...] It is logical that the United States should do whatever it is able to do to assist in the return of normal economic health in the world, without which there can be no political stability and no assured peace”⁷.

El 5 de junio de 1947 el secretario de Estado de los Estados Unidos, George Marshall, presenta, en una conferencia en la Universidad de Harvard, el *European Recovery Program*, un plan de ayudas financieras y materiales destinado a resolver la crisis económica en la que está sumida Europa después de la II Guerra Mundial, de manera que el “nuevo mundo” sea capaz de salvar al “viejo mundo”. Unos meses después, en abril de 1948, el presidente Truman firma el establecimiento de la *Economic Cooperation Administration (ECA)*, conocido popularmente como Plan Marshall⁸. Durante el mismo año 1948 se instala en la embajada americana en París la *ECA's Visual Information Unit*⁹, una unidad encargada de la organización de exposiciones, publicaciones y comunicaciones diversas destinadas a promocionar el Plan, aumentar la pro-

4. Autora del libro *Diarios de Berlín (1940-1945)*, una autobiografía publicada tras su muerte donde narra sus peripecias junto a un grupo de opositores al nazismo involucrado en el atentado fallido del conde von Stauffenberg contra Hitler en 1944. En castellano: VASSILTCHIKOV, Marie. *Los diarios de Berlín (1940-1945)*, El Acatilado, Barcelona, 2004.

5. Harnden trabaja, durante 1948, en la preparación de una exposición en Frankfurt titulada “US Architecture, Housing and Planning”. Igualmente prepara una “Exhibition of Housing, Architecture and City Planning” y una “Exhibition of US Architecture 1850-1945”. PIZZA, Antonio. “Dos extranjeros en la España de los años sesenta...”, cit., pp. 21-23.

6. *Ibid*, pp.17-19.

7. MARSHALL, George. *Text of the Marshall Plan Speech (State Department handout version of 4 June 1947)*, Marshall Museum Shop.

8. Como es sabido el Plan Marshall es un programa de reconstrucción mediante el cual los países europeos que reciben la ayuda del Plan deben reequilibrar su balance de cuentas y recuperar la independencia económica antes de 1952. Los países miembros, entre los que no se encuentra España, son Alemania Occidental, Austria, Bélgica, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Islandia, Italia, Luxemburgo, Países Bajos, Noruega, Suecia, Suiza y Turquía, que se coordinan con E.E.U.U. a través de la *Organisation for European Economic Cooperation (O.E.E.C)* que llega a gestionar durante el programa hasta 12 billones de dólares.

9. Unidad dependiente de la *Office of Information*, a través de la *United States Special Representative in Europe*.



Exposición itinerante "Caravan of peace", N.A.T.O., 1952.

Reunión ECA's Visual Information Unit, París. Harnden en el centro, Bombelli a su derecha.

ducción europea, facilitar el comercio internacional y divulgar la imagen de los EE.UU. Peter Harnden, tras la experiencia demostrada en Alemania y gracias a su insistencia ante diversas entidades gubernamentales, es escogido para dirigir un equipo internacional de arquitectos, diseñadores e ilustradores, al que trata de incorporar a sus amigos M. Bill y P. Blake, que por diversos motivos rechazan la oferta. En cambio, a finales de 1949, Lanfranco Bombelli, por recomendación de M. Bill, decide integrarse en el equipo del norteamericano, iniciándose entre ambos protagonistas una fructífera relación profesional y personal¹⁰.

En abril de 1950 arranca la primera de las exposiciones, que bajo el título de "Europe builds"¹¹ detalla la historia del Plan Marshall y su decisivo papel en la reconstrucción de Europa. La exposición viaja en camiones tipo trailer, extensibles, que transportan una gran carpa circular que se levanta en cada ciudad a la que llega el convoy. A principios de 1952 se organiza, con el mismo sistema, la exposición "Caravan of peace", que presenta los aspectos militares y económicos de la N.A.T.O. En abril del mismo año arranca en Munich el "Train of Europe"¹², un antiguo tren militar alemán reconvertido para promocionar la cooperación entre los países europeos y entre Europa y Norteamérica. Durante las mismas fechas se inicia en Holanda la exposición "Productividad"¹³, que recorre los canales holandeses en dos barcazas habilitadas con sala de proyecciones. En todos los casos, el contenido de las exposiciones se almacena en el interior de los medios de transporte que al llegar a su destino exhiben grandes imágenes sobre paneles, gráficos con estadísticas, ilustraciones tridimensionales, maquetas móviles... La prensa de la época elogia en sus comentarios no sólo el éxito de público, con una asistencia cifrada en millones de personas, sino también la sorpresa que provoca la inesperada transformación de un convoy de camiones en una espectacular exposición, o el reaprovechamiento de anticuados trenes o barcazas como espacios expositivos¹⁴. La calculada propaganda responde, claro, al mito fundacional del pionero norteamericano del siglo XIX, renacido ahora en el desembarco militar, económico y cultural -por este orden- en la Vieja Europa. Una estrategia visual

10. Prolongada hasta el fallecimiento de P. Harnden en 1971.

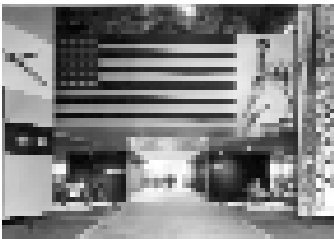
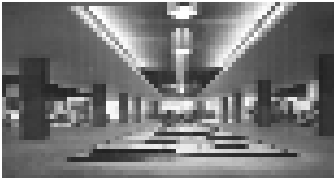
11. Promovida por la O.E.E.C., recorre diversas ciudades de Francia, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suecia, Alemania e Italia.

12. Bajo la producción nuevamente de la O.E.E.C.

13. Encargada por la Dutch Mutual Security Agency (MSA). Finalizado el periodo del Plan Marshall, la MSA (Mutual Security Agency) sustituye a la ECA. La cuestión de la "Productividad" también se expone sobre terreno firme, en Francia, en el Show del Motor de París, en unos camiones que mejoran la capacidad de abertura lateral y permiten el aumento de la superficie para la exposición.

14. RED, "Propaganda for West Europe. Ingenuity in use of the mobile exhibition", en *The Times*, Londres, 30 de diciembre 1952. RED, "Four mobile exhibitions", en *The Architectural Review*, 1953, abril, pp. 216-225.

Dcha. Exposición "Wir bauen ein neues leben", O.E.E.C., Marshall House, Berlín, 1952.



Pabellón Estados Unidos, U.S. Department of Commerce, Feria Internacional de Muestras de Valencia, 1955. Vista interior.

Pabellón Estados Unidos, U.S. Department of Commerce, Feria Internacional de Muestras de Barcelona, 1955. Vista interior.



que, siempre con Harnden al frente, también incluye exposiciones “fijas”, como la significativa “Wir bauen ein neues leben”¹⁵ presentada por primera vez en 1952 en la *Marshall House* de Berlín y repetida en diversas ciudades¹⁶, destinada a mostrar las excelencias de la libre circulación de productos mediante la exhibición de una vivienda amueblada con productos originales de hasta nueve países distintos, distribuidos en una planta rectangular, sin pasillos, situada a los pies del visitante, que la recorre visualmente desde un andamio convenientemente situado a la altura de su hipotético techo¹⁷.

Completado el Plan Marshall, en 1955 Harnden es nombrado responsable del *European Trade Fair Program*¹⁸, destinado a estimular las relaciones comerciales entre Norteamérica y Europa, coordinando, una vez más, un amplio equipo en el que se consolida Bombelli como responsable de diseño¹⁹, siguiendo un calendario apretadísimo que les lleva a recorrer diversas exposiciones y ferias internacionales, incluyendo en España las de Barcelona y Valencia²⁰. Al finalizar el año, sin embargo, el gobierno americano comunica a nuestros protagonistas la rescisión definitiva de sus contratos²¹ y ante la posibilidad difusa de incorporarse en alguna sección administrativa, siempre con sede en los EE.UU., Harnden realiza una serie de gestiones en Washington para garantizar la continuidad de diversos encargos como profesionales independientes. A finales de 1955 adquiere una destaralada vivienda de dos plantas en Orgeval, cerca de París, que transforma en la sede de “Peter Graham Harnden Associates”²², una “oficina internacional de arquitectos y técnicos especializados en publicidad visual y estética industrial”²³.

BIENVENIDO, POR FIN, MR. MARSHALL

“Durante la ‘Semana del Algodón’, celebrada en la primera quincena de junio con motivo de la Feria de Muestras, estuvo en Barcelona la señorita Patricia Ana Cowden “Miss Algodón”, representando el National Cotton Council of America. El día 12 de junio visitó el Palacio Nacional donde fue recibida por el Marqués de Castell-Florite, quien le acompañó a visitar los salones, patios y galerías del palacio, obsequiándola finalmente con un vino español”²⁴.

15. LEITL, Alfons. "Wir bauen ein neues leben", en *Baukunst und Werkform*, 1952, n.12, pp. 39-50.

16. Traducida como "Building for a better future", se presentará prácticamente con los mismos contenidos como "Maison sans frontières" en París o "Casa senza frontiere" en Roma, en las sucesivas exposiciones, producidas también por la OEEC.

17. Citamos el indicativo pie de foto de la primera imagen del artículo: "Il soggiorno: due lampade, una italiana e una americana; un tavolino americano, sedia americana, poltrone italiana e francese, libreria componibile americana. Il soggiorno è separato della stanza da letto, da una parete scorrevole in 'modernnfold' francese", en RED, "La 'casa senza frontiere'", en *Domus*, 1954, núm. 294, pp. 20-23.

18. Instalado por el U.S. Department of Commerce of USA en la embajada de París.

19. Otros responsables del equipo de Harnden, compuesto por una veintena de colaboradores, son A. Le Houerf, especialista en el diseño de exposiciones, B. Pfriem y R. Mango, arquitectos y antiguos responsables en la revista *Interiors*, S. Schaefer y G. Ifert.

20. Además de las ferias españolas preparan las de Frankfurt, Verona, Milan, Lyon, Bruselas, Hannover, París, Palermo, Estocolmo, Viena, Salónica, Bari y Addis Abeba. GENTILI, Eugenio. "Architettura americana per esposizioni", en *Comunità*, septiembre 1955, n. 32, pp. 34-37. SEEBACHER, Maria. "Ausstellungen der USA in Europa", en *Die Innenarchitektur*, 1956, n. 7, pp. 399-409.

21. "Dear Mr. Bombelli, Due to a reduction in the size of staff" se les ofrece trabajo "in another section of the Embassy or with other Government or outside agencies". Carta de The Foreign Service of the USA desde la embajada americana en París, fecha 30 de noviembre de 1955 a Mr. Lanfranco Bombelli, Department of Commerce, European Trade Fair Program". Arxiu Històric COAC.



Pabellón Estados Unidos, U.S. Department of Agriculture, Feria Internacional de Muestras de Barcelona, 1956. Vista exterior.

Cuando en 1956 Harnden recibe el encargo de organizar la exposición que el U.S. Department of Agriculture debe presentar en Barcelona, entre el 1 y el 20 de junio, convence a las responsables de la necesidad de construir un pabellón exterior, en vez de ocupar, como el año anterior, un recinto interior²⁵, de manera que se levanta, en uno de los emplazamientos más privilegiados de la Feria barcelonesa, un edificio de planta rectangular construido con estructura de acero de tipo "Mecanotubo", cubierta a dos aguas con sección invertida y fachada de listones de madera tratada, excepto en la altura correspondiente a la planta baja, de vidrio en todo el perímetro, alternándose en el interior del pabellón los pavimentos de tarima de madera con zonas ajardinadas de hierba²⁶.

No es difícil imaginar la sorpresa y admiración de los visitantes barceloneses que a mediados de los cincuenta -en una ciudad gris de un país con la herida aún abierta de la Guerra Civil- se acercan al pabellón norteamericano, con las enormes letras "usa" sobre la fachada y la gigantesca bandera izada en el mástil de más de 30 m. de altura, visible desde prácticamente toda la avenida Maria Cristina. Porque en el interior del pabellón el programa expositivo está dedicado a la presentación de diversas materias primas -algodón, harina, leche, tabaco, arroz- y al espectáculo que suponen sus respectivos procesos de manipulación, de manera que entre los paneles explicativos se intercalan una serie de demostraciones destinadas a sorprender al visitante: se transforma la leche en polvo en helados, se fabrican "donuts" a la vista del público y se reparten de forma gratuita, se confeccionan cigarrillos, se hacen demostraciones del funcionamiento de las cocinas prefabricadas, o se presentan, en unas pasarelas elevadas, los desfiles de moda, patrocinados por casas americanas y catalanas donde "tomarán parte modelos españolas, americanas, francesas, inglesas y suecas", tal y como explica un informadísimo Harnden²⁷.

Al final de la Feria, como ya ocurría durante los años de las "Europe builds" y "Caravan of peace", además de mostrar, lógicamente, los contenidos propios de la exposición -la agricultura americana, en este caso-, lo que se demuestra es, sobretudo, organización y eficacia "americanas": tres días des-

22. RED, "Alle porte di Parigi", en *Domus*, 1957, n. 327, p. 45. Harnden, de hecho, vive en Orgeval desde 1948, cuando se instala con su familia en una antigua construcción tardomedieval reformada bajo su dirección, que respeta la estructura original y transforma el antiguo granero en una espaciosa sala de estar comunicada con la zona del jardín exterior, manteniendo las vigas vistas de madera y el pavimento en espina de pez; colgando de las paredes cuadros de arte contemporáneo y distribuyendo mobiliario producido por Knoll. RED, "Un americano a Parigi", en *Domus*, 1951, núm. 264-265, pp. 26-28. Posteriormente, con el nacimiento de sus hijos, Harnden ampliará en 1959 la reforma con una casa para sí mismo y de invitados. RED, "A Orgeval, fuori Parigi", en *Domus*, 1960, n. 366, p.3-8; RED, "Casa en Orgeval. Paris", en *Informes de la Construcción*, 1962, n. 139, pp. 161-195.

23. Afiche distribuido con motivo de la puesta en marcha de la oficina en febrero de 1956. Arxivi Històric COAC.

24. RED, "Vida corporativa [...] Miss Algodón", en *San Jorge (Revista trimestral de la Diputación de Barcelona)*, 1956, julio, n. 23, p. 86.

25. "EE.UU. De gran extensión y con muchos y diversos expositores, logra, a pesar de ello, una gran unidad y grandiosidad con una noble serenidad de líneas". RED. (Manuel Infiesta), "Nuestros arquitectos en la XXIII Feria Internacional de Muestras de Barcelona", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1955, n. 23, pp. 6-(8-9)-23. La exposición de 1955 había sido encargada por el U.S. Department of Commerce, dentro del programa de exposiciones del Office of International Trade Fairs, y había ocupado el interior del Palacio de Alfonso XIII, proyectado por el arquitecto catalán Puig i Cadafalch durante los años veinte. La redacción de la revista *Cuadernos* reproduce el pabellón norteamericano, tanto en la portada como en el interior, sin citar la autoría de Harnden pero a doble página, junto a otros pabellones comerciales de J.A. Coderch y M. Valls, R. de La Joya y M. Barbero, O. Bohigas y J. Martorell, E. Oriols, J. Mascaró y García-Barbón para la misma feria.

26. RED, "La XXIV Feria Internacional de Muestras de Barcelona", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1956, n. 27, pp. 18-23. En esta reseña sí aparece, más o menos, la autoría: "Pabellón U.S.A. Arquitecto: Petter G. Hazclen Associates" (sic), ocupando 3 de las 6 páginas dedicadas a la feria, junto a los pabellones de M. Leonori (para Mercedes-Benz) y E. Limona (para Kinby).

27. RED, "Los EE.UU. en la Feria de Muestras" en *Cataluña Industrial*, Barcelona, 1956.



Pabellón Estados Unidos, U.S. Department of Agriculture, Feria Internacional de Muestras de Barcelona, 1957. Vista exterior.

pués de la inauguración, John Davis Lodge, el embajador español de EE.UU. en España, escribe desde Madrid a Peter Harnden una nota rutinaria pero seguramente significativa en la que afirma que "The design and layout of the entire show are most attractive and in excellent taste. But most spectacular has been the short time in which you were able to do this fine job"²⁸. Un año después, en 1957, el equipo de Harnden y Bombelli se encarga otra vez del Pabellón Americano en la Feria de Barcelona, que esta vez resuelven desde una estructura vista de perfilería tubular de acero que incorpora en la fachada muchas de las imágenes que se exponen en el interior. Para el pabellón presentado en 1959 en la Feria Internacional del Campo de Madrid proyectan, en cambio, una cubierta de estructura tridimensional. Con pocos años de diferencia, por lo tanto, los arquitectos son capaces de interpretar la arquitectura moderna, y donde había un ¿aaltiano? pabellón proponer una retícula modulada y estricta. Y en todos los casos, los arquitectos españoles que visitan las diversas ferias, en especial los responsables de otros pabellones, toman buena nota de las ventajas del montaje en seco, la eficacia del ensamblaje de piezas prefabricadas y las posibilidades de la publicidad.

La arquitectura moderna americana invade, en sus diferentes versiones, el continente. Como el jazz, se propaga por Europa, como el jazz -del que Harnden era gran aficionado- se interpreta en función de la orquesta, del lugar. Esa "big band" que es el estudio de Harnden instalado en el 11 de la *Rue de Feucheroles*, en Orgeval, improvisa, sin embargo, desde una base rítmica bien definida: la colección de imágenes destinada a ilustrar la realidad americana recopiladas a lo largo de su paso por las diversas administraciones americanas, facilitadas por los organismos responsables de los encargos.

Una colección con cerca de 10.000 imágenes divididas temáticamente: "agricultura" (subdividida a su vez en secciones tan diversas como "paisaje", "granjero", "pollos", "huevos", "riego",...), "diseñadores", "medicina", "gráficos", "exposiciones", "textil", "mapas", "etiquetas" o "arquitectura" -que incluye una variopinta colección de imágenes de diversos edificios y rascacielos de Nueva York²⁹, obras de F.L.Wright³⁰, así como trabajos menos conocidos pero genuinamente norteamericanos, de los que se captan con frecuencia detalles: entradas, espacios exteriores bajo pérgola, cubiertas, escaleras... También "diseño industrial", fotografías de los diversos productos que se exponen en las muestras (sillas, sofás, lámparas, cuberterías, planchas, aspiradoras...) junto a imágenes correspondientes a mobiliario y electrodomésticos del siglo XVIII y XIX, extraídas muchas de ellas -¿por qué no resulta sorprendente?- del libro de S.Giedion "Mecanization takes command"³¹. Y también "People", realizando actividades cotidianas, "televisión", "radio", "teatro", "cine", "átomo", "electricidad", "vehículo", "aviación", "náutica", "USA", o "interior" con fotografías de las casa Farnsworth de Mies van der Rohe o la "Casa de cristal" de P. Johnson, junto a interiores menos conocidos, pero otra vez genuinamente americanos, e imágenes de aquella "house without frontiers". En esa estrategia de difusión a gran escala del programa americano no basta, por tanto, con que la elite de Harvard advierta el radical giro que toman las investigaciones de un prestigioso historiador europeo como S. Giedion: el laboratorio debe comunicar sus resultados al mundo, en una tarea tan repetitiva como eficaz -entre la infantería, la diplomacia y la arquitectura-, desarrollada por Harnden y Bombelli a través de las casi cuatrocientas exposiciones realizadas durante estos años³².

28. Carta de John Davis Lodge, embajador de EE.UU. en España a Peter Harnden, 4 de junio de 1956. Arxiu Històric COAC.

29. Especialmente la sede de las Naciones Unidas, de W.K. Harrison, M. Abramowitz y Le Corbusier? (1948-50)

30. El edificio de oficinas y laboratorios S.C. Johnson (1936-39).

31. GIEDION, Sigfried. *Mecanization takes command. A contribution to an anonymous history*, New York, Oxford University Press, 1948.

32. Durante estos años uno de los trabajos de Harnden y Bombelli con mayor repercusión es, sin duda, la exposición presentada en 1958 en el interior del Pabellón Norteamericano -diseñado por E.D. Stone- en la Exposición Internacional de Bruselas, organizada en colaboración con el arquitecto austriaco B.Rudofski. El programa expositivo divide ortogonalmente el espacio de planta circular -más de 100 m. de diámetro y 25 m. de altura- agrupando diferentes secciones que dan a conocer el *american way of life*: "The face of America", que incluye un apartado titulado "Islands for living", que describe una vez más la vivienda unifamiliar norteamericana, esa pequeña isla autosuficiente repleta de novedades comerciales, los últimos electrodomésticos... De entre las diversas publicaciones que recogen de forma exhaustiva la exposición se pueden destacar, para la fase de preparación del proyecto: RED, "USA at Brussels' Fair, 1958" en *Industrial Design*, 1957, n. 9, pp. 45-47. Para un reportaje de la muestra: RED, "Il padiglione degli Stati Uniti di America", en *Domus*, 1958, n. 344, pp. 18-28. Para una interpretación crítica reciente: SCOTT, Felicity, "Encounters with the face of America", AA.VV., en *Architecture and the sciences: exchanging metaphors*, Princeton Papers on Architecture, New York, 2003, pp. 256-291.



Pabellón Estados Unidos, U.S. Department of Agriculture, Feria Internacional de la Casa de Campo en Madrid, 1959. Perspectiva exterior.

lza. Casa Ethel de Croisset, El Alhaurin de la Torre. Málaga, 1959. Vista exterior.

ISLANDS FOR LIVING

“Cadaqués és una illa: la seva història i la seva manera d'ésser només poden comprendre's considerant aquest país com una illa³³”.

Hacia 1959 Harnden y Bombelli se plantean la necesidad de trasladar la oficina y reducir el amplio equipo³⁴ con el que han venido trabajando los últimos años, barajando diferentes alternativas: el "anglosajón" Harnden propone Nápoles o Málaga, mientras que el "latino" Bombelli Milán o Zürich³⁵. Sin embargo a la vuelta del montaje de la Exposición en la Feria de Campo de Madrid los arquitectos visitan, ante la insistencia del arquitecto catalán J.A.Coderch, a quien han conocido años antes³⁶, la localidad de Cadaqués, donde se hospedan en casa del arquitecto A.Milà. Fascinados por la localidad³⁷, compran *Villa Gloria* y organizan el traslado de su oficina a Barcelona, que empieza a funcionar plenamente en 1962.

En la oficina, reducida a una docena de colaboradores, se alternan los encargos para el diseño de los *Trade Center* americanos - en Frankfurt, Berlín, Estocolmo, a cargo generalmente de Bombelli...- con proyectos variados - oficinas, locales comerciales- y sobretodo viviendas unifamiliares, muchas de ellas en la misma localidad de Cadaqués, proyectadas aparentemente con un lenguaje arquitectónico distinto al utilizado hasta ahora por nuestros protagonistas, distinguidas por la crítica especializada debido a su adecuación al entorno, la sabia lectura de la tradición popular -codificada a través de los valores modernos y matizada por la influencia californiana de Harnden y la italianizante de Bombelli³⁸- e integradas en el realismo doméstico de los arquitectos locales Coderch, Correa-Milà, Terradas³⁹...

Efectivamente el trabajo de los arquitectos está atento a las condiciones locales, sean éstas el clima, la orientación o los materiales del terreno -de los que son bien conscientes probablemente por su condición de extranjeros-, pero eso se produce desde una adecuación casi científica al entorno físico. Y no sólo en Cadaqués. Cuando en 1959 proyectan en la localidad malagueña de El Alhaurín de la Torre la vivienda unifamiliar para Ethel de Croisset⁴⁰, el patio se convierte en el *leit motiv* del proyecto, pero no exactamente a la manera de algunas de las propuestas de un J.L. Sert -de quien Harnden, por cierto, cons-

33. PLA, Josep, *Cadaqués*, Destino, Barcelona, 1985, p. 8.

34. Por el cuadro de salarios de la oficina de Harnden sabemos que durante 1957 el equipo está compuesto de hasta 37 colaboradores, entre arquitectos, diseñadores, personal de administración... Arxiu Històric COAC.

35. PIZZA, Antonio, "Dos extranjeros en la España de los años sesenta...", cit., p. 25.

36. Manuel Jiménez, jefe de personal de la UNESCO en París, es primo de Ana María Jiménez, la mujer de J.A. Coderch. J.A. Coderch escribe una carta a P.Harnden el 17 de septiembre de 1951 donde leemos: "Esperamos a tu amigo el Arquitecto americano al que cuidaremos y atenderemos lo mejor posible". Arxiu Coderch, ETSAV. Ver también: PIZZA, Antonio, "Raigambre y universalismo de un proyecto doméstico", ROVIRA, Josep M., PIZZA, Antonio (eds.) en Coderch 1940-1964. *En busca del hogar*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2000, nota 62, p. 116.

37. Así se explicará después muchas veces, aunque la fascinación, sin embargo, no es inmediata. En una carta de Harnden a Bombelli, escrita el 7 de junio de 1957, probablemente a la vuelta de la inauguración del Pabellón Americano en la Feria de Muestras de Barcelona, leemos: "We stopped off for an hour in Cadaqués which, although reasonably attractive, is not what Missy is looking for, specially as there is no beach for the small children and the whole place is fairly arid and probably very hot in August. From there we drove up the coast and crossed the border at Port Bou". Arxiu històric COAC.

38. Por su carácter recopilatorio, se recomienda la consulta de: RED, "Harnden and Bombelli, architects", en *Arts-Architecture*, 1966, n. 75, pp.18-28. Más reciente, limitado a la localidad de Cadaqués, el ya citado AA.VV., *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, Girona, 2003. Con la misma limitación geográfica: BOHIGAS, Oriol, "Harnden y Bombelli en Cadaqués", *El País*, 4 de septiembre 2002.

Villa Gloria. Cadaqués, 1961. Vista interior de la Sala de estar.



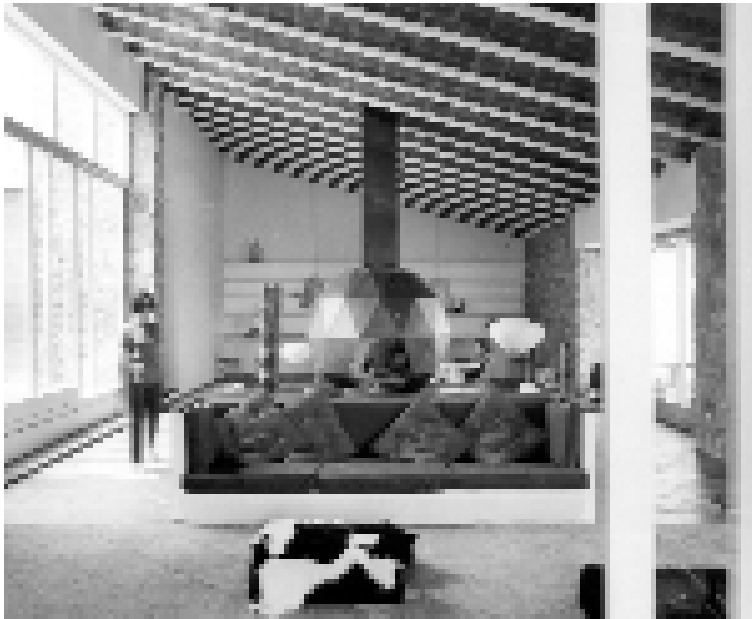
Casa Bordeaux-Groult. Cadaqués, 1961. Vista exterior.

39. Basta pensar que en el citado número 384 de la revista *Domus*, bajo el título "A Cadaqués" se presentan agrupadas obras de P.Harnden Associates, F. Correa y A. Milà, y J.A. Coderch. O también en el comentario de Ignasi Solà-Morales, hablando de Cadaqués: "Ernst, Hamilton, Duchamp, Max Bill, junto con Coderch, Terradas, Correa y Milà, o Peter Harnden, acuden contemporáneamente a aquel paisaje aislado, mineral y severo en una imparable huida de un mundo urbano del que se sienten ajenos y al cual sólo con el tiempo, tras un largo rodeo, volverán con ensayos de nueva sociabilidad a través de la arquitectura". SOLÀ-MORALES, Ignasi. "José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea", en A.A.V.V., *J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pp. 6-7. Aunque no parece que las reuniones cosmopolitas en el Cadaqués de los sesenta -al margen de la etiqueta exigida- fueran menos urbanas que las que tenían lugar, con los mismos protagonistas, en París, Londres, Madrid o Nueva York. Tampoco Ava Gardner debía ser menos urbanita por el hecho de estar rodando en Tossa de Mar. ORDÓÑEZ, Marcos. *Beberse la vida: Ava Gardner en España*, Santillana, Madrid, 2004.

tituye una imagen en cierto modo simétrica⁴¹-, sino como condicionante técnico y funcional para la refrigeración y humidificación natural, de modo que la primera vivienda aislada de vacaciones, pionera del ocio, que se construye en El Alhaurín tiene tres patios interiores y uno exterior, todos con estanque y pérgola, como la pérgola de hojas de parra existente en la antigua construcción, que los arquitectos fotografían con insistencia en su primera visita al lugar.

Esta capacidad para leer en el entorno funciona en todas direcciones, y así cuando en 1961 proyectan la casa Bordeaux-Grolt⁴², en la bahía de Guillola, en las afueras de Cadaqués, una zona libre de edificaciones, organizan un programa amplísimo (salón, biblioteca, siete habitaciones...) en una serie de volúmenes rematados con cubierta inclinada de teja, a lo largo de la pendiente de la ladera asomada al mar, al canónico modo "regionalista"... o también al modo de la casa de Salvador Dalí en la cercana cala de Portlligat⁴³, aquella barraca comprada en 1930 a Lidia de Cadaqués -la que se creía *La ben plantada* de D'Ors-, que el artista transforma, con *fenetre a longueur* en la fachada y mobiliario de tubo de acero, y que durante los años cincuenta desparrama en una serie de ampliaciones y absorciones sucesivas para convertirla en un refugio estable tras su regreso de EE.UU. en 1948 -¿como un producto más del Plan Marshall?- convirtiéndose en el modelo para muchas reformas de "modernos" arquitectos catalanes que no siempre han reconocido la deuda contraída con el polémico artista.

Un regionalismo especial, por lo tanto, que no está reñido con el concepto de "confort" americano promocionado durante años de muestras y exposiciones. La misma Villa Gloria⁴⁴, la vivienda adquirida a medias entre Harnden y Bombelli, restaurada entre 1959 y 1960, es uno de los primeros ejemplos de otras intervenciones en las antiguas casas entre medianeras de pescadores de Cadaqués, en la que mantienen el aspecto exterior de la fachada, añadiendo tan sólo en la última planta una terraza con estanque, apenas perceptible desde la



Casa Wooden. Palafrugell (Girona), 1962.
Vista interior sala de estar.



Casa Parsons. Benissa (Alicante), 1964-65.
Vista exterior.

calle. Sin embargo, la conservación y el respeto del muro encalado, el mantenimiento del resto de las aberturas, la terraza cubierta de cañizo, las vigas hechas con troncos de madera... esconden un interior donde el programa tradicional se ha invertido, situando la sala de estar en la última planta, para asomarse hacia las vistas -justo al revés que los pescadores-, donde se reúnen las dos familias -ya que durante los primeros años la casa es compartida por los Harnden y los Bombelli-, que se reparten las seis habitaciones y los ¡cinco! baños⁴⁵.

La casa Staempfli⁴⁶, la propia casa Bombelli, la casa y el estudio para Mary Callery⁴⁷, la casa Fasquelle, en Cadaqués, pero también la casa Wooden⁴⁸, en Palafrugell, la casa Parsons⁴⁹, en Alicante -casi una versión pop de la casa binuclear norteamericana, pero con riu-rau-, la casa para el duque de Cadaval, en Portugal, la casa para el príncipe Metternich, en Ciudad Real, construida ya en 1970, son diferentes versiones que siempre satisfacen al exquisito cliente que las encarga, sea una artista reconocida, un exdirector del MOMA de Nueva York o un aristócrata europeo. La arquitectura para la elite, como la arquitectura para el españolito de a pie que aguarda pacientemente su turno de entrada en el pabellón de exposiciones correspondiente es, en cualquier caso, arquitectura moderna y arquitectura norteamericana. Disfrazadas de "región", estas casas son como exposiciones: sentido exacerbado del confort, *livings* espaciosos y abiertos al exterior que organizan la distribución de toda la vivienda, mobiliario fotogénico... En el centro de estos espacios genuinamente "democráticos", se sitúan las chimeneas metálicas diseñadas especialmente por los arquitectos⁵⁰, a medio camino entre piezas de exposición y esculturas -¿o quizás son lo mismo?- flanqueadas por las obras de arte contemporáneo que cuelgan de la pared como promesa de enriquecimiento personal... La arquitectura es, por lo tanto, el vehículo de una ideología materializada en ferias mundiales que reproducen hogares a medida o en viviendas concretísimas por las que desfilan personajes internacionales. De franela gris y aire diplomático o con

40. RED., "Una casa a Malaga", en *Domus*, 1961, núm. 385, pp. 19-30. RED., "Casa en Alhaurín. Málaga", en *Informes de la Construcción*, 1963, pp. 43-51

41. Salvando, desde luego, todas las distancias, estamos ante un norteamericano en Europa y un europeo en EEUU. Uno reforma un granero en París y el otro un cottage en Long Island, y ambos conservan el pavimento en espina de pez, cuelgan obras de arte en las paredes y se convierten en los anfitriones de una particular forma de vida. Para el conocimiento de la obra de Sert es imprescindible la consulta de ROVIRA, Josep M. (ed.), *Sert 1928-1979. Obra completa. Medio siglo de arquitectura*, Fund. Joan Miró, Barcelona, 2005, y de ROVIRA, Josep M. José Luis Sert, 1901-1983, Electa, Milán, 2000.

42. RED., "Village house on a precipice", en *The Architectural Forum*, 1965, vol. 122, núm.2, pp. 28-31. RED., "Una casa per le vacanze sulla Costa Brava", en *Domus*, 1965, n. 428, pp. 16-22.

43. LAHUERTA, Juan José. "Gaudí, Dalí: Las afinidades electivas", pp. 50-59; GRANELL, Enric. "En el ombligo de un mundo", pp. 164-167, A.A.V.V., en *Dalí Arquitectura*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1996.

44. RED., "A Cadaqués, sul porto: Peter G. Harnden Associates", en *Domus*, 1961, n. 384, pp. 35-41.

45. Con al menos dos bañeras, una cuestión anecdótica que desmiente la afirmación del arquitecto Federico Correa asegurando que el apartamento que se reforma para él mismo en Cadaqués, en 1962, es durante muchos años la única vivienda que tiene bañera en el pueblo. GALÍ, Beth (ed.), *Correa-Milá*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1997, p. 46.

46. RED., "A Cadaqués, sul porto: Peter G. Harnden Associates", en *Domus*, 1961, n. 384, pp. 27-34.

47. RED., "Ancora a Cadaqués", en *Domus*, 1965, núm. 422, pp. 21-26.

48. SVERBEYEFF, Elizabeth, "On the Costa Brava", en *House Beautiful*, 1966, agosto, pp. s/n. RED., "Una casa per tutto l'anno sulla Costa Brava", en *Domus*, 1965, n. 428, pp. 23-27.

49. RED., "An executive's castle in Spain", en *Fortune*, 1967, abril, pp. 167-169.

50. MARTÍN, Manuel. "Entrevista a Lanfranco Bombelli", A.A.V.V., en *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, Girona, 2003, pp.127. A principios de los años cincuenta, J.A. Coderch visita a P. Harnden en Orgeval y toma buena nota de la chimenea metálica vista de la sala de estar.



51. AA.VV. *The American Heritage Dictionary of the English language*, New York, American Heritage Publishing, 1969, p. 764.

alpargatas y la camisa desabrochada, ante un auditorio inmenso o en refinados círculos, Harnden y Bombelli interpretan, en la España expectante de finales de los años cincuenta, arquitectura norteamericana en vivo y en directo: *living, living, living...* no es sólo *living room*. Como adjetivo es también “the act, state or condition of being alive”⁵¹.

OTEIZA 1958: LA MIRADA CRÍTICA A NORTEAMÉRICA, UN CAMINO DE IDA Y VUELTA

M^a Emma López Bahut*

Después de la segunda Guerra Mundial, la importancia de París como referente en el mundo artístico se desvanece¹. Al otro lado del Atlántico, Nueva York toma el mando. Una de las instituciones desde las que se promueve este cambio es el Museo de Arte Moderno. Paralelamente, en la ciudad se exhibe arquitectura que va desde la solución más racionalista, con la construcción del Seagram Building (Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1958), hasta la más organicista con el Museo Guggenheim (Frank Lloyd Wright, 1943). Además las ideas de Le Corbusier se importan vía Harvard, gracias a Josep Lluís Sert quien las divulga y promueve.

Mientras, en España, tras el fuerte aislacionismo de los años cuarenta, se vivió una cierta apertura económica y política. Esta situación favoreció el retorno de personajes que se auto-exiliaron desde la guerra civil. Simultáneamente, desde el gobierno se promocionó lo artístico, fomentando Bienales de arte (la primera en 1951), creando en 1952 el Museo Nacional de Arte Contemporáneo (dirigido por el arquitecto José Luis Fernández del Amo), apoyando los cursos de verano de Santander (en 1953, Primer Congreso de Arte Abstracto), las exposiciones del 56 en Cartagena y Valencia, etc.

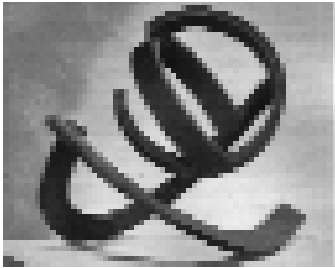
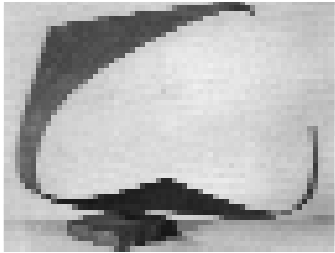
Conviene que miremos con detalle la década de los cincuenta, porque supuso para la arquitectura española la posibilidad de retomar el desarrollo del lenguaje moderno, interrumpido por la guerra civil. Pero este acercamiento no debe circunscribirse solamente a la arquitectura, sino que debemos ampliar la mirada a lo que sucedía en el ambiente artístico del momento. La integración de la arquitectura y las artes es una de las causas fundamentales para el rápido avance cultural de esos años. Existieron numerosas colaboraciones y grupos interdisciplinarios, coincidiendo el despertar definitivo de la arquitectura española y el salto a la abstracción en lo artístico. Pero a pesar de esta alianza, lo que se exportó de nuestro país a Norteamérica, gracias a los premios internacionales², fue lo artístico. Aunque si repasamos los artistas premiados en el extranjero en esta década, la mayoría colaboraron, a diferentes niveles, con arquitectos del momento.

Desde España muchas miradas se vuelven hacia Norteamérica. En 1953, paradójicamente, a la vez que se estrena *Bienvenido Mr. Marshall*, Tàpies desembarca en Nueva York y realiza su primera exposición en la Martha Jackson Gallery. Grandes arquitectos ya consagrados como Gutiérrez Soto, o en ciernes, como Sáenz de Oíza o Rafael de La Hoz, viajan a Estados Unidos movidos desde el interés profesional y gracias al clima aperturista. En 1957 se

* La autora de este trabajo está becada por la Fundación Museo Jorge Oteiza mediante la Beca de Investigación Itziar Carreño.

1. GARCÍA FELGUERA, M^a Santos. *El arte después de la guerra*, Colección Historia del Arte, vol. 35. Historia 16, 2000, p. 16.

2. En la Triennale di Milano: en 1951, Oteiza es Diploma de Honor; en 1954, Eduardo Chillida recibe el Diploma de Honor y el Pabellón Español, montado por el arquitecto Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Suárez Molezún, es galardonado con el Premio Máximo de Instalación; En la *Biennale di Venezia*: en 1954 Joan Miró recibe el Premio Internacional de Dibujo y Grabado; en 1958 Eduardo Chillida fue galardonado con el Gran Premio de Escultura, Tàpies ganó el Segundo Premio de Pintura y Vicente Aguilera Cerni obtuvo el Premio de la Crítica Internacional. En 1955, en la *Bienal de Montevideo*, el escultor Pablo Serrano obtiene el Gran Premio. En la Bienal de São Paulo: en el 1957, Oteiza es el Gran Premio de escultura; en 1959, Cuixart es galardonado con el Primer Premio de Pintura. En la *Exposición Universal de Bruselas* de 1958 el montaje español gana la Medalla de Oro.



Obras expuestas por Oteiza en Norteamérica. Del catálogo de la exposición realizada en el MoMA en 1960.

3. Carlos Flores nos enumera las características de esta generación de arquitectos españoles: "trabajo en equipo, las frecuentes salidas al exterior, una formación aun autodidacta, pero ya estimulada y en cierto modo orientada por las obras de la generación anterior, su no-participación en la guerra civil española, su aparición profesional en un periodo menos difícil en lo económico y durante el cual España inicia relaciones mas o menos con el resto del mundo". FLORES, Carlos. "La obra del arquitecto José María García de Paredes", *Hogar y Arquitectura*, n. 61, nov-dic 1965, p. 18.

4. Canogar, Chillida, Chirino, Cuixart, Farreras, Feito, millares, Lucio Muñoz, Oteiza, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Tapiés, Tharrats y Viola.

5. Oteiza colaboró con arquitectos, planteó proyectos arquitectónicos, promovió e integró grupos de interdisciplinares de artistas y arquitectos, escribió en revistas de arquitectura, impartió conferencias en escuelas de arquitectura e incluso llega a ser requerido por H-Muebles como orientador del concepto de diseño a desarrollar por la empresa.

6. Aún no se ha localizado dónde está recogido el simposio norteamericano al que hace referencia Oteiza.

otorga el premio *Reynolds Memorial Award*, concedido por el Instituto americano de Arquitectura, a los Comedores de la SEAT construidos en Barcelona en 1957. Sus autores, Barbero, Joya, Echaide y Ortiz de Echagüe, son invitados a recoger el premio en Washington y a visitar los Estados Unidos³.

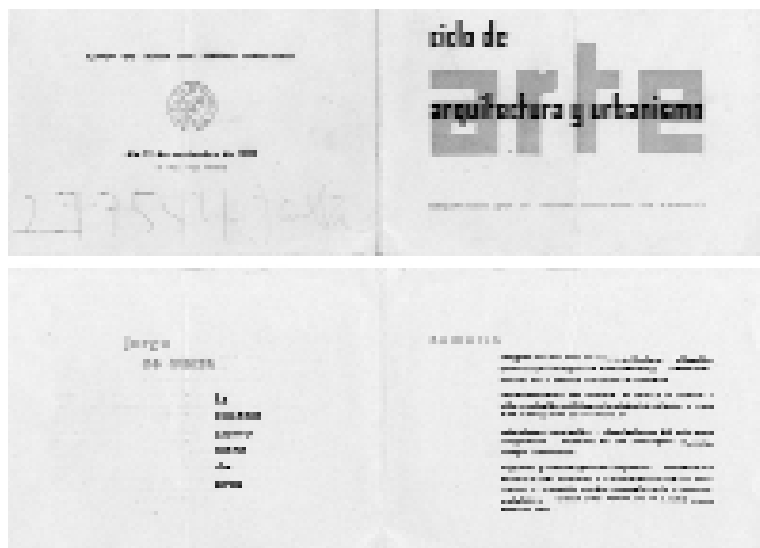
Será el MoMA de Nueva York, a través de su director de exposiciones itinerantes Frank O'Hara, el que traiga a España el nuevo arte norteamericano. En 1955 se realiza en Barcelona la exposición *El arte moderno en los Estados Unidos* presentando una selección de sus fondos y permitiendo al público español un contacto con el expresionismo abstracto americano. En 1958, esta vez en Madrid, se exhibe *La nueva pintura americana* con obras, entre otras, de Pollock o Rothko. Entre ambas exposiciones y como muestra del interés por lo que llega de Estados Unidos, se publican libros como el de Vicente Aguileira Cerní *Arte norteamericano del siglo XX*. En él se trata también el tema arquitectónico mostrando obras de Wright, Mies, Johnson o los SOM. Pero en 1960 se recorre el camino inverso y Nueva York recibe el nuevo arte español, en tres exposiciones que sintetizan lo que ocurría en ese momento. La más importante, y que además recorre otras ciudades norteamericanas, será la realizada en el MoMA: *New Spanish Painting and Sculpture*. Significa el triunfo en Norteamérica de los pintores y escultores abstractos españoles⁴. En el museo Guggenheim se expone la muestra de arte español contemporáneo *Before Picasso, after Miró*. En la galería Pierre Matisse bajo el título *Four Spanish Painters*, exponen componentes del grupo El Paso (Millares, Canogar, Saura y Rivera).

Dentro de este panorama, el escultor Jorge Oteiza surge como una de las figuras más relevantes tanto por su reconocimiento internacional como por sus trabajos realizados en colaboración con arquitectos. Es un hecho que Oteiza estaba inmerso en el ambiente arquitectónico de la década de los años cincuenta y no sólo como mero observador desde su escultura, sino como activo creador⁵. El periodo 1957-60 es de suma importancia porque existe un progreso en paralelo en sus esculturas y sus trabajos en espacios reales (lleguen a realizarse o se queden en papel). Oteiza plantea un vacío desocupado, un espacio receptivo para el hombre y habitado en todas sus escalas: la escultura, el espacio interno, la casa, el paisaje y la ciudad.

El objeto principal de esta comunicación es el análisis de los manuscritos de Oteiza para la conferencia titulada *La ciudad como obra de arte*. Fue impartida dentro del ciclo organizado por el Ateneo Mercantil de Valencia en 1958: Ciclo de Arte, Arquitectura y Urbanismo. Oteiza arranca esta conferencia desde lo americano, cuestionando las ideas que Johnson y Sert expusieron en un simposio⁶. Desde esta crítica, Oteiza plantea su línea de pensamiento sobre el espacio urbano y la integración de las artes. Pero no elabora su discurso únicamente desde las palabras. Al mismo tiempo, junto con el arquitecto Roberto Puig, materializa sus ideas en un proyecto en el que lo arquitectónico, lo urbano y lo artístico se integran totalmente: el Monumento a José Batlle en Montevideo.

VALENCIA 58: "LA CIUDAD COMO OBRA DE ARTE"

El Ateneo Mercantil de Valencia invitó a participar en este ciclo de conferencias a Oteiza junto con arquitectos destacados como, entre otros, Chueca



Invitación oficial a la conferencia de Oteiza en el Ateneo Mercantil de Valencia, 1958. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

Goitia, Miguel Fisac o Javier Carvajal. Con este abanico de profesionales se intentó dar una visión general sobre el estado de la cultura arquitectónica y urbanística española. El ciclo no tuvo carácter técnico, sino abierto al público en general, y con dos líneas claras: el análisis de lo local (la ciudad de Valencia) y la arquitectura desde lo social. Así lo demuestran los temas de las conferencias con títulos como “Valor social de una nueva arquitectura española” o “La ciudad, donde los hombres conviven”. En este marco, la postura oteiziana tiene perfecta cabida: la ciudad como espacio para el hombre, para la comunidad, y la función que tiene el arte contemporáneo respecto a la ciudad.

Oteiza impartió su conferencia el 11 de noviembre de 1958. Esta conferencia no se recoge, hasta la fecha, en ninguna biografía de Oteiza, como tampoco su contenido⁷. Para recuperarla he realizado una búsqueda documental en el archivo personal de Oteiza, hallándose los escritos correspondientes al trabajo de preparación de la conferencia del escultor⁸. Además se encuentra correspondencia oficial, mantenida con el Ateneo de Valencia, y otra más personal con el crítico Vicente Aguilera Cerní⁹ y la pintora Jacinta Gil. Ambos pertenecían a Parpalló, un grupo interdisciplinar valenciano.

Entre la documentación recuperada encontramos un conjunto de escritos, mas o menos ordenado que, al ponerlo en relación con el guión de la invitación oficial a su conferencia¹⁰ deducimos que se trata del trabajo más elaborado de Oteiza para su exposición. Siguiendo este esquema podemos recomponer su discurso, estructurado en cuatro bloques:

En el primero se analiza las relaciones entre arte y ciudad comprendiendo varios puntos: “-la integración del arte con la arquitectura.-situación general (un coloquio en Norteamérica).-embellecimiento del espacio, cuestión secundaria”. Resulta fundamental el examen de esta apartado, porque en él Oteiza expone en qué situación se encuentra la integración de las artes con la arquitectura en ese momento. Y para ello elige un simposio realizado en Norteamérica, donde debaten sus ideas arquitectos como Johnson y Sert. Desde la

7. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza (FMJO), (valen 58.car-21): En esta carta Aguilera Cerní menciona la posibilidad de publicar todas las conferencias del ciclo en un libro, aunque parece que este propósito no llegó a buen puerto.

8. Archivo FMJO, Carpeta Valencia-58.

9. Vicente Aguilera Cerní perteneció a la Comisión de Cultura y Arte del Ateneo durante este ciclo de conferencias. Fue una figura importante en la afirmación de lo abstracto en España y avivador cultural en Valencia. En 1956 organiza junto a Fernández del Amo y Millares, en el Ateneo Mercantil de Valencia, el primer salón de arte no figurativo bajo el nombre: *Arte Abstracto Español*. En 1957 publica el libro *Arte americano norteamericano del siglo XX*. Además en 1958 obtuvo en la XXIX Biennale di Venezia el Premio de la Crítica Internacional.

10. Archivo FMJO (valen 58.car-18).

crítica, Oteiza plantea su propia línea de pensamiento sobre el espacio urbano y la integración arte-arquitectura.

El segundo bloque consiste en: “-replanteamiento del hombre, el arte y la ciudad.-mito y solución estética en la ciudad de dédalo.-evasión vital y evasión existencial”. Oteiza nos muestra como está concluyendo lo que él denomina su “proceso experimental”, con la elaboración de las esculturas llamadas “cajas vacías”. En ellas encontramos dos puntos clave: en primer lugar, el silencio formal gracias a la nueva serenidad en sus esculturas. Es debido a la ausencia de expresión, que denomina arte=0: “la obra de arte pueda ser igual a cero como obra de arte y no por supresión de la obra de arte (como en la intuición de Mondrian)”; el segundo punto clave es el trabajo con el espacio receptivo, que se define como espacio vacío para el hombre. Se trata de una cuestión trascendental y surge cuando Oteiza se plantea el papel del observador frente a la obra de arte. Su descubrimiento del cromlech en el proyecto de la Estela del padre Donosti en Aguiña (Navarra) fue la pieza que consigue armar su pensamiento. Desde el cromlech, Oteiza comprende la finalidad del arte, su significado estético, espiritual y de servicio a la comunidad. En esta nueva actitud, desde la integración arquitecto+urbanista+artista, se abre la nueva dirección que Oteiza nos propone seguir.

El tercer apartado, titulado “-naturaleza y expresión.-desviaciones del arte contemporáneo.-revisión de los conceptos espacio, tiempo, dimensión”, es el que menos atañe al tema urbano. Oteiza justifica el concepto de arte abstracto como arte basado en el rigor espacial, anti-especular y anti-ocupacional: “La naturaleza de lo abstracto no es formal, sino espacial, es gris, inmóvil y silenciosa. Desde ella es preciso plantearse la creación artística como servicio espiritual del hombre”¹¹.

El cuarto bloque comprende los siguientes temas: “-espíritu y desocupación espacial.-afirmación estética del hombre.-consistencia de lo abstracto.-espacio verde, espacio gris y mueble metafísico.- tratamiento actual de la ciudad como obra de arte”. Para terminar su conferencia, Oteiza establece los fundamentos y características de este espacio urbano. Define la actitud estética de la desocupación defendiendo, frente a un arte abstracto expresivo que ocupa formalmente el espacio, otro arte “basado en la desocupación espacial. Incluso les hemos encontrado antecedente y definición en la más remota edad espiritual del arte, en el caso del cromlech frente al trilito”¹². Con la misma actitud que adopta en sus cajas vacías entendiéndolas como “muebles metafísicos” -esculturas que son capaces de contener un espacio receptivo dentro del espacio de la arquitectura- Oteiza defiende que los proyectos arquitectónicos en la ciudad también son capaces de crear, dentro de ese espacio urbano, lugares de acogimiento para el hombre.

Dada la amplitud de la documentación encontrada y para centrar la cuestión planteada sobre la arquitectura americana como punto de arranque de la española, me parece oportuno exponer con detenimiento el primer bloque de la conferencia y dejar para trabajos futuros el resto.

Oteiza comienza el discurso presentando las ideas de dos importantes figuras dentro del panorama norteamericano: Johnson y Sert. Expone las diferentes soluciones que ambos arquitectos dan a la hora de integrar arquitectura y

11. Ibid. (valen 58.car-44).

12. Ibid. (valen 58.car-6), p. 7.

arte dentro de la ciudad. Es mucho más crítico con la postura de Johnson¹³;: “la cuestión se centra en los problemas de embellecimiento de la superficie, digamos de embellecimiento de espacios en la arquitectura y en la ciudad. Su preocupación concreta, que la obra de arte esté a escala, guarde la debida proporción”.

El arquitecto norteamericano debió hacer una relación de los diferentes modos en que relacionan el arte y la arquitectura en la ciudad. Oteiza no la recoge, ya que le parece más interesante la que expone a continuación Sert, aunque en el fondo las considera bastante semejantes. Sert presenta tres tipos de colaboraciones, que el propio Oteiza explica¹⁴:

“La integrada, la aplicada y la relacionada. Integrada cuando la arquitectura y el arte se calculan conjuntamente, desde el comienzo. Es la colaboración ideal. Aplicada -yuxtapuesta en la terminología de Johnson- cuando realizada la arquitectura, se destina un sitio para la obra del pintor y del escultor. Se entiende en este caso, fuera de su sitio, la pintura o escultura, perderían gran parte o todo su valor. Relacionada cuando arquitectura y obra de arte, ya existen independientemente y se piensa en combinarlas, se ponen en relación”.

Entre los ejemplos que se aportan, Oteiza destaca la colaboración que se dio en el pabellón de España en 1937, obra del propio Sert¹⁵. Se consideraría como una colaboración de tipo “aplicada” ya que se construyó el edificio teniendo en cuenta la colocación del Guernica de Picasso. De estas opiniones Oteiza deduce que “la arquitectura tiene que saber adaptarse a la construcción o disposición de un sitio adecuado, cuando la existencia de una obra de arte conviene sea puesta en contacto con el espíritu del edificio en proyecto o ya construido”.

Oteiza se lamenta de la superficialidad estética de este coloquio. Explica que Sert se contradice en sus planteamientos, pues para la obra de arte en la ciudad exige un ambiente de calma, pero al mismo tiempo quiere emplear “todos los recursos del arte actual, color, luz, movimiento incluso, para contrarrestar la influencia de los avisos comerciales que en la ciudad acaparan el estímulo visual de las gentes¹⁶”. Oteiza cree que estas ideas erróneas son influencia de Moholy Nagy, “dejados en circulación por el Bauhaus, han permitido el reingreso del arte en la arquitectura¹⁷”.

Oteiza establece que el lugar común de estas artes es el espacio, tanto desde el punto de vista de la arquitectura como de la ciudad. Y desde esta absoluta primacía del espacio, define la manera de actuar en él, no como invasión de formas sino como su valoración a partir de su vaciamiento, de la desocupación formal. Frente al arte entendido como embellecimiento de la ciudad, en la línea de pensamiento de Sert y Johnson expuesto en el coloquio, Oteiza plantea el arte como tratamiento: “En la ciudad = aislador metafísico (máquinas de evasión vital, de congestión especular. Desocupaciones activa vacío en lugares de soledad íntima) zona gris. Espacios solos, construidos desde el arquitecto con la integración del artista¹⁸”.

La ciudad en la que Oteiza habita la definimos como una ciudad desligada de las formas, organizada a partir de vacíos transformados en espacios receptivos para el ciudadano y que tienen cualidades más allá de la materia arquitectónica que las rodea y donde se desarrolla la vida del hombre. Y estos

13. Ibid. p. 1.

14. Ibid.

15. Junto a Luis Lacasa, exponiéndose obras de Picasso, Miró, González y Calder.

16. Archivo FMJO, (valen 58.car-6), p. 2.

17. Ibid.

18. Ibid. p. 12.

espacios deben ser elaborados desde la colaboración entre artista y arquitecto, pero con Arte=0 y no como Mondrian planteaba esta integración, prevaleciendo la arquitectura únicamente.

Por lo que se desprende del estudio de estos manuscritos, verificamos que Oteiza, a finales de los años cincuenta, se encontraba inmerso dentro del mundo de la arquitectura española. Así lo demuestran tanto la invitación a participar, junto con arquitectos como Fisac o Carvajal, en este ciclo de “Arte, Arquitectura y Urbanismo”, como el punto de inicio de su conferencia: la mirada crítica a Norteamérica. Al igual que para los arquitectos españoles, para Oteiza surge lo americano como referencia. Pero no existe simplemente una asimilación de ideas. La mirada de Oteiza es crítica. Oteiza observa a los arquitectos que trabajan en América, especialmente a los más europeos encabezados por Sert desde el CIAM. Desde sus congresos, se están planteando nuevas relaciones entre los arquitectos-urbanistas y los artistas, ante las cuales Oteiza tiene mucho que decir.

EL EMBELLECIMIENTO DE LA CIUDAD

El tratamiento de la ciudad como obra de arte no es ninguna novedad. Ya fue planteada en 1889 por Camilo Sitte, en su libro *Construcción de las ciudades según principios artísticos*, insistiendo en que la ciudad debía ser una obra de arte total: la ciudad como “una asociación popular de todas las artes plásticas”. Recalcó que el urbanismo no es exclusivamente un problema técnico, puesto que la ciudad se tiene que edificar de tal manera que de a los hombres seguridad y que les haga felices¹⁹. Además se lamentaba que mientras que la arquitectura y las artes plásticas van al unísono, el urbanismo queda excluido de esta relación. Al igual que Sitte, Oteiza se propone repensar la ciudad considerándola una obra de arte, apoyando la integración de la arquitectura, el urbanismo y las artes, y a la vez considerándola una construcción espiritual²⁰:

“El problema actual es inventar la ciudad, o restablecerla en función de la restauración del H, de la reinención del H de acuerdo con las condiciones surgidas de una nueva cultura y unas nuevas necesidades (...) La doble naturaleza hace que una ciudad que es una defensa y un servicio del H tenga ese doble aspecto material y espiritual. En este número de necesidades que la ciudad tiene que defender del H (hombre) ¿qué puesto ocupa la obra de arte?”

Para resolver esta pregunta, Oteiza expone el estado de la cuestión de la integración de las artes en la ciudad, tomando como ejemplo las ideas de Johnson y Sert. Ambos son los representantes y defensores de los dos personajes más influyentes de la arquitectura norteamericana de los cincuenta, Mies y Le Corbusier²¹.

La postura que menos le interesa a Oteiza²² es la de Johnson, porque es la que está más ligada a la propia materialidad de arquitectura, basada en el hecho constructivo. En sus propias palabras: “soy tan miesiano que para mí la arquitectura es “bauen”, no un fenómeno plástico. Se hacen vigas y pilares, piedras, ladrillos, franjas de mármol, se erige, se monta²³...”.

En otra dirección, más humanista y menos maquinista, se pueden entender las intenciones expuestas por Sert en el simposio que recoge Oteiza en su con-

19. Ideas que Sitte retoma del libro VII de *Política* de Aristóteles

20. *Ibid.* p. 12,

21. Johnson explica “El sentido de la forma en Le Corbusier ha marcado este país... Quizá más Mies que Le Corbusier, pero este último también por que su sentido de la forma es tan rico, cambiante y escultural- aunque detesto este adjetivo”.

22. Archivo FMJO, (valen 58.car-6), p. 12.

23. JOHNSON, Philip. *Architects on Architecture*, ed. Heyer&Walker, Nueva York, 1966.

ferencia. Estas ideas las podemos encontrar en el libro sobre el congreso CIAM VIII, *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*²⁴, concretamente en el texto escrito por Sert “Centros para la vida de la comunidad”. La creación de estos centros correspondería al arquitecto-urbanista, figura unitaria que se defendía desde los CIAM y en la que coincide Oteiza. Sert plantea como tienen que colaborar la arquitectura, la pintura y la escultura en estos núcleos comunitarios²⁵.

Las ideas que en ese momento llegan desde Norteamérica entienden el arte como un medio extra, que otorga a la arquitectura la posibilidad de alcanzar cotas más altas en su plasticidad. Para ello la figura del arquitecto-urbanista, promovida desde los CIAM, se relaciona con el artista de diferentes maneras. De este modo, el arte se entiende como servicio a la comunidad y como herramienta del arquitecto para la culminación de su obra, sea edificio o ciudad.

Este embellecimiento es considerado por Oteiza una cuestión secundaria, por ello nos habla en su conferencia de tres tipos de belleza²⁶ frente a la ciudad: la belleza natural, que se correspondería a las zonas verdes en sus zonas verdes; la belleza técnica, entendida como la adecuación de la ciudad a su función: “En cuanto una ciudad funciona como una máquina, como una herramienta para la vida de relación (Máquina para vivir, la definió LC)”; y por último la belleza estética, “Teniendo en cuenta, LC amplia su definición de la ciudad, como una construcción espiritual”. Esta belleza estética es la que verdaderamente le interesa a Oteiza, y desde ella propone la creación de estos espacios “grises”, espacios para la vida de la comunidad que diría Sert, que construirían la ciudad.

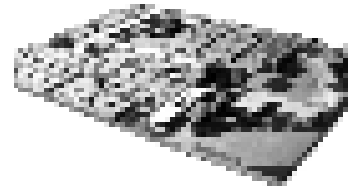
Oteiza escribe esta conferencia planteándose cuestiones que volverán a aparecer en textos posteriores²⁷. La importancia de la conferencia reside en que la elaboración del texto coincide en el tiempo con la realización de un proyecto urbano en el espacio real, Montevideo.

MONTEVIDEO 58: OTEIZA DEMUESTRA QUE ES POSIBLE "LA CIUDAD COMO OBRA DE ARTE"

Se convocó un concurso internacional para la realización de Monumento a José Batlle en Montevideo. Formando equipo se presentan el arquitecto Roberto Puig y Oteiza. En este proyecto la integración de la arquitectura, la ciudad y la escultura es la gran apuesta que se gana con la neutralización de la expresión y la desocupación del vacío, con un sentido espiritual. Así lo explican en la memoria²⁸:

“Entendemos pues la creación monumental como limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traducéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre”.

Al igual que sucedía en el arte, frente al arte-mecanismo, ya sea figurativo o abstracto, Oteiza nos habla de una tercera vía, el espacio. De forma semejante, frente a lo orgánico, a la memoria, o a los no-lugares, Oteiza proyecta la ciudad como refugio de lo natural (origen de la ciudad), cuyo interés es el hombre como espectador-ciudadano. Se centra en la creación de los lugares



Maqueta del centro colectivo de Chimbote (Perú), proyectado entre 1947-48 por Wiener, Sert y la Oficina nacional de Planeamiento y Urbanismo.



Fotomontaje presentado al concurso Monumento a José Batlle en Montevideo.

24. ROGERS, SERT Y TYRWHITT, Hopli S.L, Barcelona, 1955.

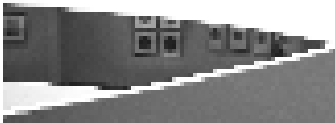
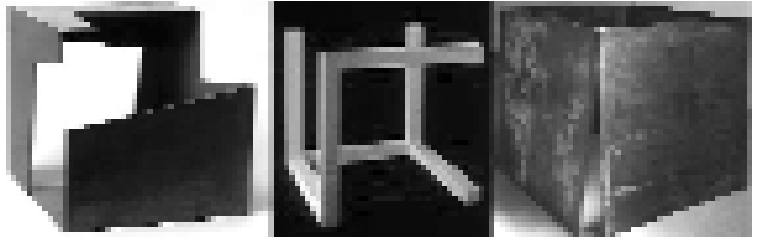
25. Ibid. p.16. Sert define, del mismo modo que el simposio recoge Oteiza, las tres formas de integración de las artes: La integral, la aplicada y la conexa.

26. Archivo FMJO, Carpeta Valencia-58 (valen 58.car-6), p.1 2.

27. OTEIZA, Jorge, *Quosque Tandem...*, Añamendi, San Sebastián, 1963.

28. OTEIZA, Jorge; PUIG, Roberto. *Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez*, 1959.

Caja vacía. Oteiza, 1958. Two open modular cubes. Half off (Sol Lewit, 1970), One Ton Prop (Richard Serra, 1968-69).



Museo Guggenheim. Nueva York, 2005. Imagen cedida por la Fundación Museo Jorge Oteiza.

públicos haciéndolos espacios, sin tiempo ni memoria, espacios que trascienden espiritualmente. En palabras del arquitecto Luis Vallet²⁹:

“La obra de Oteiza y Puig, concebida como solución al margen de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright y diferente en su concepción al racionalismo de Mies van der Rohe, ha buscado en toda su mayor pureza la integración de la arquitectura y la escultura, considerando el espacio como una simple ideación, a la manera expuesta por los constructores del “cromlech” prehistórico”.

Junto con sus esculturas, Oteiza con este proyecto arquitectónico anuncia³⁰ el camino aún no iniciado por el minimalismo norteamericano. Tras su victoria en la IV Bial de Sao Paulo en 1957, sus cajas, como profecías del minimal, se exponen en la Gres Gallery de Washington (1958) y en varias ciudades³¹ norteamericanas y canadienses, con la itinerante del MoMA “New Spanish Painting and Sculpture”.

Descubrimos que lo americano en Oteiza es un camino de ida y vuelta. En su conferencia toma como referencia lo americano sobre la discusión de la integración de las artes, en personajes como Sert y Johnson. Pero no existe simplemente una asimilación de ideas. Oteiza da una respuesta teórica y práctica: su conferencia y el proyecto de Montevideo. Pero es más, entre los años 1958 y 1960 su obra recorre Estados Unidos, sus cajas se presentan como profecías del formalismo minimalista que se está gestando, mostrando un nuevo camino. ¿Qué le devuelven los artistas americanos?: el minimal, esto es sus cajas vacías, como mueble metafísico, quedan reducidas a la forma en el minimal, sin espacio, sólo forma abstracta, limpia y austera. Pero ahí no queda la cosa. Estos últimos años se establecen nuevos puentes, se cruzan nuevas miradas. Con el desembarco de Ghery en Bilbao se produce el encuentro con Serra. Una vez más, Oteiza les devuelve la mirada. En 2005, sus obras han vuelto a ser expuestas en Nueva York.

29. KAZKAZURI (Luis Vallet), “Montevideo. Gran premio internacional de España”, *El Bidasoa*, 11 de abril 1959.

30. BADIOLA, Txomin. “Oteiza, propósito experimental” en *Catálogo Exposición Oteiza propósito experimental*, Fundación Caja Pensiones, Madrid, 1988, p. 61.

31. Se expone en: The Museum of Modern Art (Nueva York), Corcoran Gallery of Art (Washington), Columbus Gallery of Fine Arts (Washington), Columbus Gallery of Fine Arts (Columbus), Washington University (Saint Louis), University of Miami, (Florida), McNay Art Institute (San Antonio), Art Institute of Chicago (Chicago), Isaac Delgado Museum of Art (New Orleans), Contemporary Art Center (Cincinnati), Currier Gallery of Art (Manchester), Art Gallery (Toronto) en 1960-1961.

EL VIAJE DE SÁENZ DE OÍZA A ESTADOS UNIDOS (1947-1948)

César Martín Gómez

Desde luego Oíza encuentra en Estados Unidos la estela de los grandes maestros como Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright, pero junto a ellos, otros maestros europeos (Gropius, Breuer, ...) a los que Oíza conocía desde Europa. También aparecerán arquitectos que siguen la línea de esas primeras figuras, pero en proyectos de menor escala, como puede ser el arquitecto Craig Ellwood¹.

¿Por qué hablar del viaje de Sáenz de Oíza a Estados Unidos? Los años cuarenta y cincuenta fueron los años de los viajes a Norteamérica para la formación de muchos técnicos y arquitectos españoles, y en este caso el viaje de un "arquitecto que aprendió a aprender en Estados Unidos"².

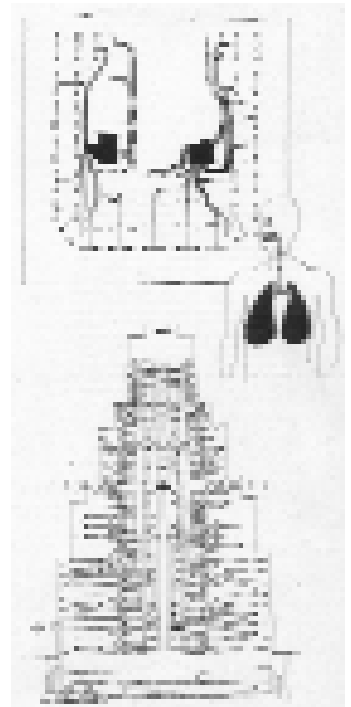
Tal vez esta actitud intelectual fue la mayor aportación del viaje a la figura de Sáenz de Oíza, con el valor añadido de que trasladó dicha actitud a muchas generaciones de arquitectos a los que enseñó a aprender. Pero a pesar de la declarada huella que este viaje produjo en Sáenz de Oíza, se sabe poco del mismo.

A continuación se relatará qué vio, qué visitó y qué es lo que más le influyó. Si bien en un primer momento esta investigación quería ceñirse al periodo de tiempo en que Oíza estuvo en Estados Unidos, se irá más allá para relatar mediante diferentes sucesos en qué modo se materializó la influencia del viaje en el trabajo y en la docencia del maestro en los años posteriores al viaje.

Oíza nunca relató su estancia en Estados Unidos, ni siquiera a sus familiares o amigos, aunque sí rememoraba sucesos puntuales del viaje o incluía en sus clases referencias a los edificios que había visto³.

Para hilvanar un discurso lo más completo posible se ha contado con la ayuda de los hijos de Sáenz de Oíza y de Eduardo Mangada. Acudir a los hijos como fuente de información resulta evidente, pero tal vez requiera una explicación más detallada el porqué se ha recurrido a Eduardo Mangada.

Eduardo Mangada comenzó a trabajar en el estudio de Romany y Oíza siendo estudiante de arquitectura e incluso Oíza fue su profesor de la asignatura de 'Salubridad e Higiene' mientras trabajaba en el estudio. Aunque Mangada conoció a Oíza años después del viaje a Estados Unidos, se convirtió en testigo de los recuerdos de Oíza y de la influencia que este periplo por Estados Unidos supuso en su manera de trabajar y en la actitud al enfrentarse a los problemas. Eduardo Mangada también participó activamente en los proyectos que en aquellos años se desarrollaron en el estudio: la Basílica de Aránzazu, la Capilla del Camino de Santiago, el poblado dirigido de Entrevías⁴, la unidad



Esquemas realizados por F. J. Sáenz de Oíza en los que compara las vías respiratorias del hombre y los conductos para aire acondicionado de un edificio. *Revista Nacional de Arquitectura*, 129-130, sept-oct 1952, p. 19.

1. SÁENZ GUERRA, F. J. Tesis Doctoral *La Capilla del Camino de Santiago de Sáenz de Oíza, Romany y Oteiza. Análisis desde la visión de Sáenz de Oíza*, 2004. E.T.S. Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid. Director: NAVARRO BALDEWEG, Juan.
2. AA.VV. *Francisco Javier Sáenz de Oíza, Pronaos*, Madrid, 1996, p. 3.
3. Conversación con E. Mangada. Madrid, 25 oct. 2005.
4. "Una de las mejores obras de Oíza". Conv. E. Mangada.



Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1948.

residencial Loyola o las viviendas del barrio de Juan XXIII. Permaneció en el estudio hasta que se comenzaron los croquis de Torres Blancas, siendo el último trabajo un anteproyecto teórico para la urbanización de una ciudad satélite de Madrid.

Es justo decir que este texto, con las anécdotas que en él se narran, hubiera sido imposible sin la ayuda y las conversaciones mantenidas con Javier Sáenz y Eduardo Mangada⁵.

EL VIAJE

Francisco Javier Sáenz de Oiza había finalizado sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1946⁶ y viajó a Estados Unidos entre octubre de 1947 y noviembre de 1948⁷ con la Beca Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que le otorgaron al tener el mejor expediente académico.

Entre las cuestiones previas a este viaje el propio Sáenz de Oiza recuerda lo siguiente:

Me dijo López Otero cómo podía aprovechar mejor mi beca en Estados Unidos, me dijo que podía sacar un nuevo máster, un nuevo título, un suplemento al conocimiento adquirido con una facultad americana epatando a los demás, diciendo que era máster de la universidad de Chicago, pero puede usted viajar, conocer pueblos, costumbres, gentes, visitar obras, edificios, iglesias, recorrer el país estar un año activamente viviendo y volver, no traerá usted ningún título pero habrá aprendido mucho...⁸

Su empresa incluso tuvo más mérito si se tiene en cuenta que se lanzó a recorrer el país en solitario aun sin saber mucho inglés: no lo hablaba con soltura aunque lo leía, pero si al leer no entendía algo lo buscaba en diccionarios y lo traducía hasta haberlo comprendido completamente. Una persistencia y una obsesión por aprender que no abandonaría nunca.

Volviendo al viaje, no podría decirse que Sáenz de Oiza 'gozara de una beca' ya que la cuantía de la misma era mínima, vivió aquellos meses con muchas privaciones sin disfrutar de ninguna alegría neoyorquina. Tales fueron sus estrecheces que recurrió en numerosas ocasiones a un familiar de Cáseda que residía en Estados Unidos, al que iba a ver cada vez que agotaba el dinero, para pedirle una ayuda con la que proseguir su viaje⁹.

Oiza siempre demostró una enorme curiosidad tecnológica. Admiraba el mundo de la máquina, de todos aquellos elementos cuya forma procediera de la depuración tecnológica, desde una bicicleta a un barco. Era una pasión que mantendría en el futuro, pero que apareció la primera vez que llegó a Estados Unidos. Ese primer día se alojó en un hotel en cuya habitación había un estor que podía bajarse o subirse completamente o que con un pequeño tirón lateral podía ajustarse a la altura deseada. Un elemento sencillo hoy en día pero que Oiza no había visto nunca. Se puso tan nervioso al no comprender su funcionamiento que bajó a una tienda a comprar un destornillador, volvió a la habitación y desmontó el estor completamente mientras hacía los planos de las diferentes piezas que lo formaban; después volvió a montarlo a la vez que dibujaba los planos de montaje.

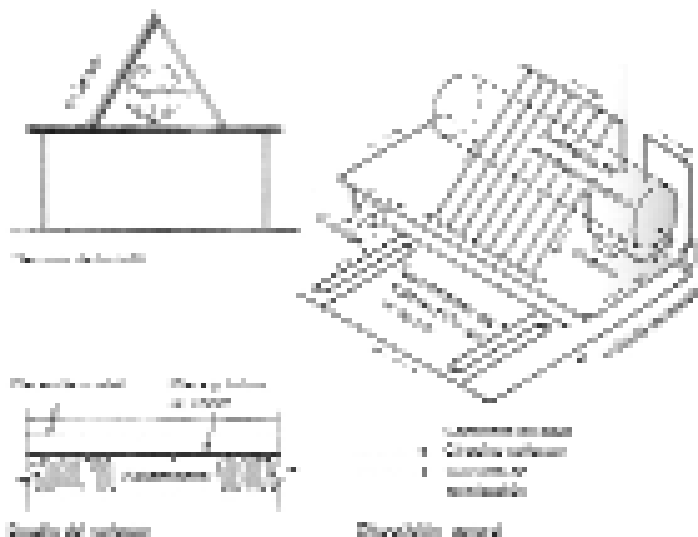
5. También debo dejar constancia aquí de la dedicación de Leticia Jiménez, adscrita a la Sección de Instalaciones de la ETSAUN, en la obtención de muchos de los datos que en este texto se mencionan.

6. "Recibe el premio Anibal Álvarez al mejor expediente académico". *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit, p. 17.

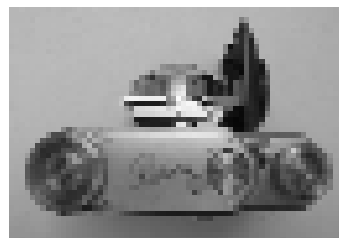
7. "Curiosamente Sáenz de Oiza está en Estados Unidos en las mismas fechas que Jorn Utzon, el arquitecto danés, que fue una referencia constante en él". *La Capilla del Camino de Santiago de Sáenz de Oiza, Romany y Oteiza. Análisis desde la visión de Sáenz de Oiza*, op. cit.

8. *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit, p. 18.

9. "J. Zapata". Conversación con J. Sáenz. Madrid, 16 sept. 2005.



Esquema de principio de la casa solar III del MIT de August L. Hesselshwerdt en Lexington (Mass.), 1948. Energía solar y edificación, op. cit., p. 81.



Cámara de fotos Kodak 'Retina'.

En el análisis y estudio de la arquitectura y de las tecnologías que realizó durante su viaje se ayudó de la fotografía, afición que mantuvo durante muchos años realizando numerosas fotografías con su Kodak 'Retina' en funda de cuero que llevaba habitualmente consigo. Esta afición por la fotografía nació cuando era estudiante en la Escuela de Arquitectura y aprendió a viajar con el profesor Torres Balbás, quien llevaba a los alumnos consigo en excursiones en las que Oíza se mostró como un prolífico fotógrafo.

Este comentario sobre las fotografías en el viaje de Oíza no es casual. Como se ha comentado él no hablaba habitualmente de su viaje, por lo que una de las formas de conocer dónde estuvo y qué ciudades recorrió es a través de las fotografías que pudo realizar. Al volver de su viaje Carlos de Miguel, entonces director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, le pediría que escribiera un artículo que Sáenz de Oíza tituló "El vidrio y la arquitectura"¹⁰. En este artículo se incluyen continuas referencias a Estados Unidos en los textos, en las tablas descriptivas y también en las imágenes que aparecen, fotografías de edificios que tal vez visitó o de los que seguro al menos tenía conocimiento. De hecho, es presumible pensar que gran parte de las imágenes que aparecen en el artículo de la *Revista Nacional de Arquitectura* fueran realizadas por el propio Oíza durante el viaje¹¹.

En dicho artículo relata distintas anécdotas como la visita a una clase en Pittsburgh donde los estudiantes debían proyectar una casa total y absolutamente de cristal¹², se refiere al Instituto Tecnológico de Chicago de Mies van der Rohe¹³ o detalla algunos de los sistemas que estaban a la vanguardia de la técnica en aquel momento, como por ejemplo una construcción que integraba vidrios electroconductores en la fachada:

Una instalación experimental de este último género, primera aplicación de estos nuevos tipos de vidrios, es la realizada en la pequeña casa solar del MIT (Massachusetts Institute of Technology), de Boston, para suministrar calor radiante en los períodos de invierno de débil radiación solar donde ésta se muestra insuficiente para el mantenimiento de la temperatura requerida [...]. Los paneles trabajan a una temperatura comprendida entre los 49° y 52° C, con un consumo de energía eléctrica del orden de los 80 a 110 W/m²¹⁴.

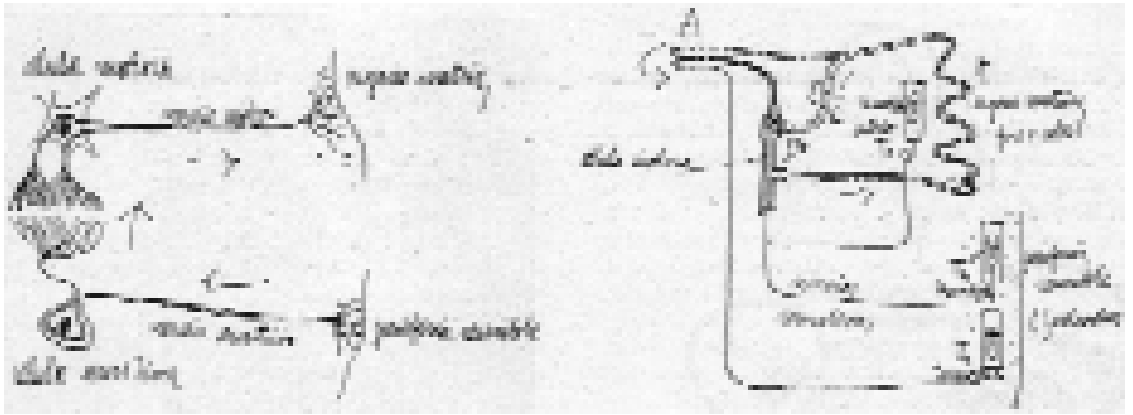
10. SÁENZ DE OÍZA, F. J., "El vidrio y la Arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, 129-130, sept-oct 1952, pp. 11-67.

11. Conv. J. Sáenz.

12. "La respuesta nos satisfizo: porque en la exploración y en la investigación se descubren las ciertas posibilidades de aplicación de un nuevo producto, de un nuevo medio, y también porque las mejores conquistas no están nunca en el vértice, en la culminación de un momento, sino la más de las veces, en el moderado reflujo que le sucede, como ya apuntara D'Ors". RNA, op. cit., p. 17. A lo largo del artículo Oíza utiliza en varias ocasiones la forma verbal de la segunda persona del plural ("vamos", "seguimos"), pero es tan sólo una forma de expresarse ya que él viaje lo realizó en solitario. Conv. J. Sáenz.

13. "Tampoco fueron utopías aquel primer incomprendido pabellón de Barcelona (sobre el que afanosamente vi trabajar a todo un curso de estudiantes de Arquitectura de Michigan, en 1948) o la más reciente y famosa obra del mismo autor en el Instituto Tecnológico de Chicago". RNA, op. cit., p. 12.

14. RNA, op. cit., p. 54. Es probable pensar que se refiera a la Casa Solar III del MIT, construida en 1948 por August Hesselshwerdt, ya que aunque podría tratarse también de la Casa Solar II que se construyó en 1947, la III se levantó utilizando el armazón de la II y era que la presentaba una mayor complejidad técnica; no obstante en la bibliografía consultada ninguna de las dos contaba en su diseño definitivo con vidrios con resistencias eléctricas por lo que tal vez Oíza tuvo oportunidad de conocer los trabajos previos del diseño de las casas solares (SZOKOLAY, S. V., *Energía solar y edificación*, Ed. Blume, 1979, pp. 79-81).



Esquemas de F. J. Sáenz de Oíza en los que plantea el paralelismo entre el sistema nervioso del hombre y un sistema de control de climatización. Obsérvense los términos que aparecen en el dibujo que hacen alusión al sistema de control de un edificio: Periferia sensible (fachadas), nervio sensitivo, célula sensitiva, órgano matriz (frío o calor), nervio motor, célula motora, termóstato y termóstato interior. *RNA*, op. cit, p. 19.

Obviamente, también puede conocerse donde estuvo gracias a los recuerdos de sus hijos. De acuerdo con Javier, su padre estuvo en Boston, Pittsburgh, bastante tiempo en Washington, y en Chicago. De esta ciudad conservaba Oíza planos de su planta ya que quedó impresionado con el trazado urbano. En opinión de su hijo Javier es probable que llegara también hasta México D.F. y de hecho en el artículo de la *Revista Nacional de Arquitectura* aparece una imagen de la Escuela Nacional del Magisterio de Mario Pani en la capital mexicana que Oíza muestra como ejemplo de la utilización del “hormigón translúcido como nuevo medio de expresión plástica”¹⁵.

Otra fuente para conocer más acerca del viaje son los recuerdos recogidos en una publicación de 1996, una de los pocos recopilatorios de trabajos del arquitecto y en el que se dice que “recorre todo el país, aprende de todo y recuerda especialmente el ‘Guaranty Building’ de Buffalo”¹⁶.

En otro párrafo de esta misma publicación Oíza narra en qué modo le impresionó el modo de vivir y la tecnología norteamericana:

Recorrí Estados Unidos para aprender cómo vivía la gente... al volver de Estados Unidos conocía cómo funcionaba el tráfico... Allí aprendí a entender que resolver el sistema de tráfico era hacer que no se fundieran los cables eléctricos... la solución a un problema plantea otros problemas [...]. En América descubrí que el arte moderno me interesaba menos que la tecnología moderna. Los semáforos y las zapatas de hormigón americanas... te das cuenta lo que es el espíritu americano, inventivo por todos los lados, la oficina de patentes allí es tan importante como el Museo del Prado aquí¹⁷.

Durante el viaje Oíza ocupó su tiempo en diversas tareas: compró revistas tecnológicas americanas como medio para profundizar en las técnicas y construcciones que descubría cada día¹⁸; visitó y buscó trabajo en alguno de los estudios más importantes del país, o se dedicó a analizar mediante dibujos las similitudes entre el funcionamiento del cuerpo humano y diferentes sistemas implantados en los edificios, lo que constituye un modo iconográfico sobresaliente para mostrar los conceptos básicos requeridos por estos sistemas. En todo caso, esta línea de comparaciones entre las máquinas y la Naturaleza (no solo con el hombre, recuérdese su “nada tan pájaro como el moderno y mecánico avión”) solo eran metáforas -tal vez un poco forzadas- de las que se valía Oíza para entender a posteriori lo que debía explicar la propia disciplina arquitectónica.

15. *RNA*, op. cit., p. 54.

16. *Francisco Javier Sáenz de Oíza*, op. cit., p. 19.

17. *Francisco Javier Sáenz de Oíza*, op. cit., p. 19.

18. Entre otras *Architectural Record* y *Architectural Forum*. Estas revistas luego las llevaría consigo a España. Conv. J. Sáenz.

Primera página del artículo El vidrio y la arquitectura. *RNA*, op. cit, p. 11.



Se podría resumir su estancia en Estados Unidos diciendo que “Oíza viajaba y absorbía conocimientos, como una esponja”¹⁹, e incluso con sus propias palabras la conclusión del viaje es precisa: en América aprendió a aprender, y cómo para resolver un problema en ocasiones hay que plantearse otro mayor²⁰

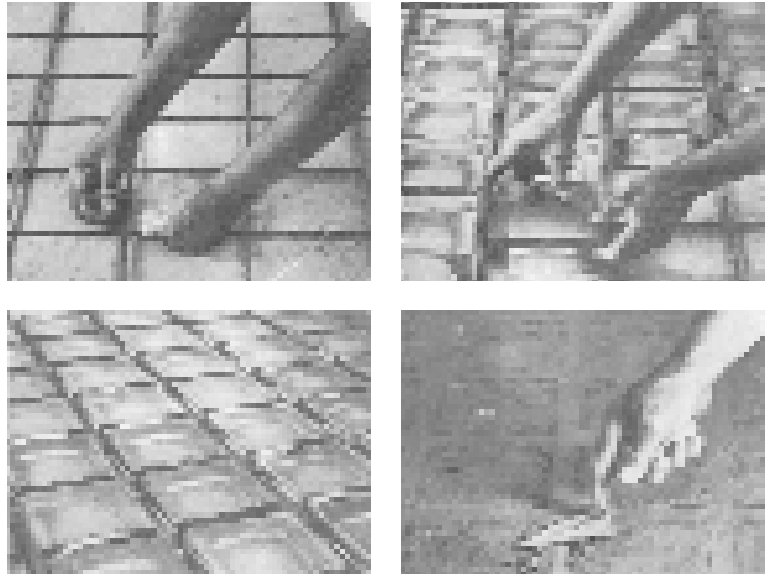
SU VUELTA Y LA PRIMERA HERENCIA: UN ARTÍCULO Y UNOS APUNTES

En 1952 Oíza escribió el artículo antes comentado “El vidrio y la arquitectura” para la *Revista Nacional de Arquitectura*. Se trata de un artículo lúcido, apasionante, reflejo claro del momento intelectual que en ese momento estaba viviendo el autor. Es un artículo en el que habla de muchas cuestiones: su visión del estado de la Arquitectura, nuevos materiales aplicados a la construcción, el aislamiento acústico o el desarrollo teórico de la inmisión térmica por soleamiento en los edificios. El tratamiento que da a los conceptos expuestos hace que se trate de un artículo con plena vigencia.

19. Conv. E. Mangada.

20. Francisco Javier Sáenz de Oiza, op. cit, p. 19.

"Preparación de paneles de hormigón traslúcido". *RNA*, op. cit, p. 65.



No llega a escribir después nada mejor, en primer lugar porque en este artículo condensó sobresalientemente sus preocupaciones, teorías y conocimientos tecnológicos y constructivos. En segundo motivo porque la acción y la reflexión no son siempre compatibles: Oíza tuvo una intensa vida profesional que más adelante no le permitiría encontrar el tiempo y la tranquilidad de ánimo que requiere la escritura de un texto tan denso.

En el artículo se reconoce con facilidad la influencia estadounidense: la mayoría de las imágenes y referencias técnicas que recoge en el artículo de la *Revista Nacional de Arquitectura* son de edificios y arquitectos norteamericanos según se recoge en el *Anexo 1* del presente texto. Asimismo se pueden señalar las novedades técnicas, fabricantes y organismos a los que aludió, como por ejemplo los bloques de vidrio traslúcido de los que decía:

Los bloques pueden tener formas muy variadas, desde la simple baldosa sensiblemente plana y el vulgar pavés de concavidad única hasta los más recientes bloques de doble concavidad con cámara estanca de aire. Por sus cualidades, estos últimos, aún no fabricados en España, son los de mayor interés y casi los de único uso en países como los Estados Unidos, donde la arquitectura de hormigón traslúcido halla tan extenso campo²¹.

Oíza también detalla el funcionamiento de los vidrios radiantes por resistencias eléctricas:

El vidrio a la temperatura ordinaria es un excelente aislante de la electricidad. Pero si se aplica en su superficie una ligera película de óxidos metálicos, puede lograrse una sección lo suficientemente conductora para transportar corrientes considerables a los voltajes ordinarios, pudiendo la energía eléctrica transmitida convertirse en calor, que puede hallar distintos usos: Para el deshielo de parabrisas, para la reducción del 'efecto frío' o 'radiación fría' debido a la baja temperatura de la superficie de un cristal, como foco de calor radiante, etcétera [...]. El revestimiento, a base de una película de óxido metálico, dícese ser tan permanente como el propio vidrio y su espesor tan liviano (15 a 20 millonésimas de pulgada), que no reduce en forma sensible la necesaria transmisión luminosa²².

21. *RNA*, op. cit., p. 61.

22. *RNA*, op. cit., p. 54.

El fantástico análisis que realiza de las superficies vidriadas constituye la muestra de que era capaz de leer y entender el inglés sin problemas, así como de su interés por transmitir estos conocimientos tanto al trabajo cotidiano del estudio como a su faceta de docente en la Universidad.

Esta labor como profesor requiere un relato detallado. En 1949 Sáenz de Oíza comenzó a impartir clases de ‘Salubridad e Higiene’ en la Escuela de Arquitectura de Madrid, actividad que mantuvo hasta 1961, un magisterio de doce años al que dedicará gran parte de su tiempo y a través del cual manifestará su permanente búsqueda de soluciones innovadoras.

Se dedica a la enseñanza de instalaciones en edificación pero a él nadie le había enseñado esta disciplina. Se trata de un autoaprendizaje que se gestó en la fascinación por los sistemas y las tecnologías que Oíza descubrió en Estados Unidos²³.

Por otra parte se produjeron dos circunstancias que le animaron a ser profesor. Tras su estancia en Estados Unidos, mientras se afeitaba en una habitación del Hotel *Inglaterra* en la Plaza Nueva de Sevilla, el desagüe del lavabo se atascó, pero tras lograr desobturarlo descubrió que los restos del afeitado estaban en la bañera, un curioso fenómeno que en la cabeza de Oíza se transformó en un problema técnico que quería conocer al detalle para evitar que se repitiera. A esta conocida anécdota se sumó que en la Escuela de Arquitectura de Madrid se estuviera buscando a un profesor de instalaciones²⁴.

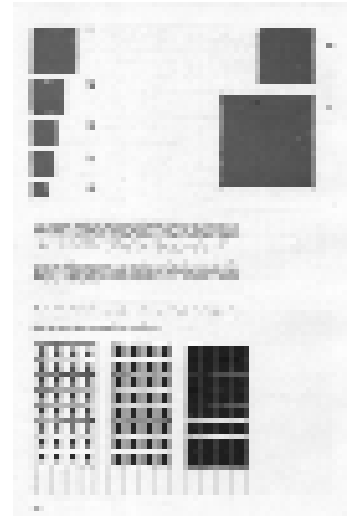
Para Oíza no supuso un desprestigio comenzar como profesor de ‘Salubridad e Higiene’ y no de ‘Proyectos’ ya que todo lo hacía con una gran pasión. Así, un día hizo dibujar a los alumnos en la pizarra un dibujo del saneamiento de un inodoro y ante uno de esos dibujos dijo “¡Qué hermosura!”. Los alumnos se sonreían con este tipo de afirmaciones pero es que a Oíza le entusiasaban las implicaciones de la pureza de los esquemas funcionales de las instalaciones, de la ingeniería como vector de creación de arquitectura.

Oíza fue profesor en las materias de calefacción, fontanería y saneamiento²⁵. Eduardo Mangada acabó sus estudios sabiendo calcular perfectamente estas instalaciones, desde un edificio hasta una urbanización y cree que el resto de estudiantes también gracias a Oíza, aunque Mangada tuvo la oportunidad añadida de completar su aprendizaje con los trabajos que le encargaba Oíza en el estudio.

En sus clases Oíza saltaba de un tema a otro: el concepto del grifo, la influencia del soleamiento o lo que había conocido en Estados Unidos, refiriéndose en numerosas ocasiones al edificio Larkin en Buffalo de Wright²⁶.

En relación a estas clases en la Escuela de Arquitectura, sus conocimientos no sólo los recogió en el artículo para la *Revista Nacional de Arquitectura* sino también en unos apuntes para sus alumnos de las clases de ‘Salubridad e Higiene’²⁷.

Estos elaborados apuntes en cuanto a contenidos, sin embargo presentan un cierto desorden formal con hojas mecanografiadas, dos caligrafías distintas, tablas y dibujos con distintas orientaciones en la misma página,... Esto es



Estudios de huecos con una misma transmisión calorífica y fachadas de igual comportamiento en la transmisión de la radiación solar empleando esquemas de superficies equivalentes. RNA, op. cit, p. 40.

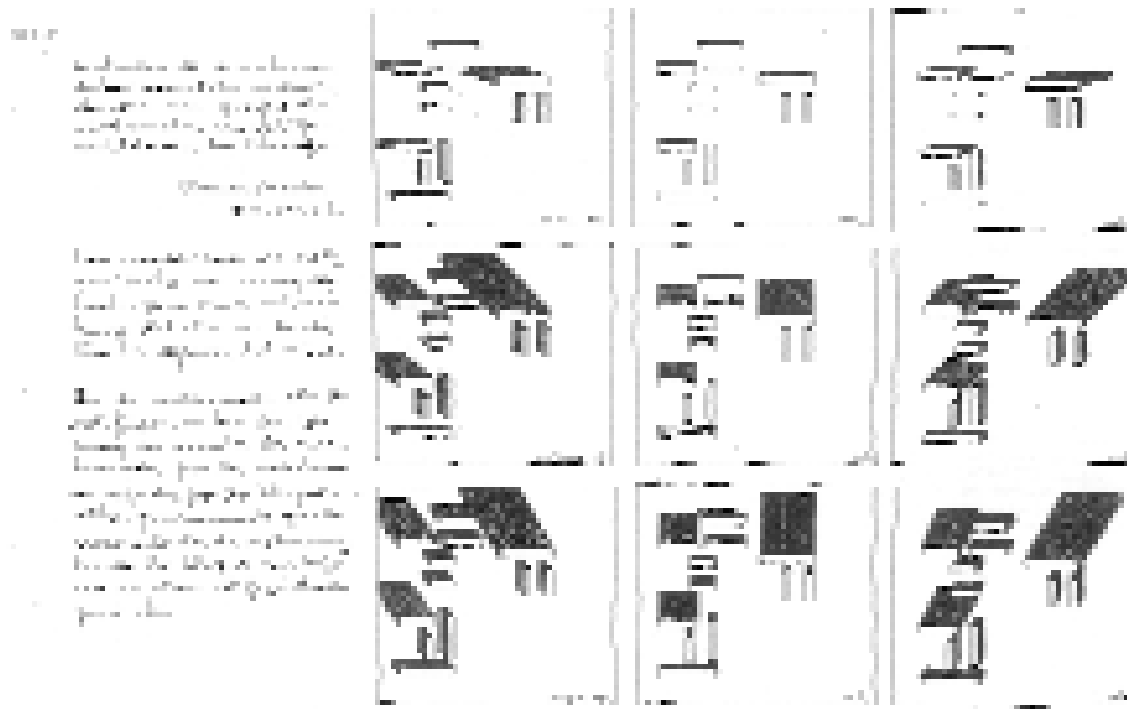
23. Sus recuerdos de los profesores de la carrera eran sobre todo para los profesores de ‘Historia del Arte y de la Arquitectura’. Conv. E. Mangada.

24. “Quien es profesor sigue siendo alumno y, por tanto, se mantiene vivo. Fui profesor de ‘Salubridad e Higiene’: la arquitectura utilitaria de mi país no funcionaba, los grifos no daban agua, los desagües se obturaban; durante diez años expliqué la asignatura, hablando del sol, del agua y de la importancia del control de medios para la creación de la forma habitacional; ésta era la lección primera del programa; terminaba el curso y yo seguía en la lección primera [...]. No he tenido maestro...” *El Croquis* 32/33, Madrid, 2002, p. 4.

25. En ocasiones, Oíza comentaba que se sentía como un “profesor de retretes”. En aquellos años los alumnos también recibían clases sobre electricidad pero no con Sáenz de Oíza. Conv. E. Mangada.

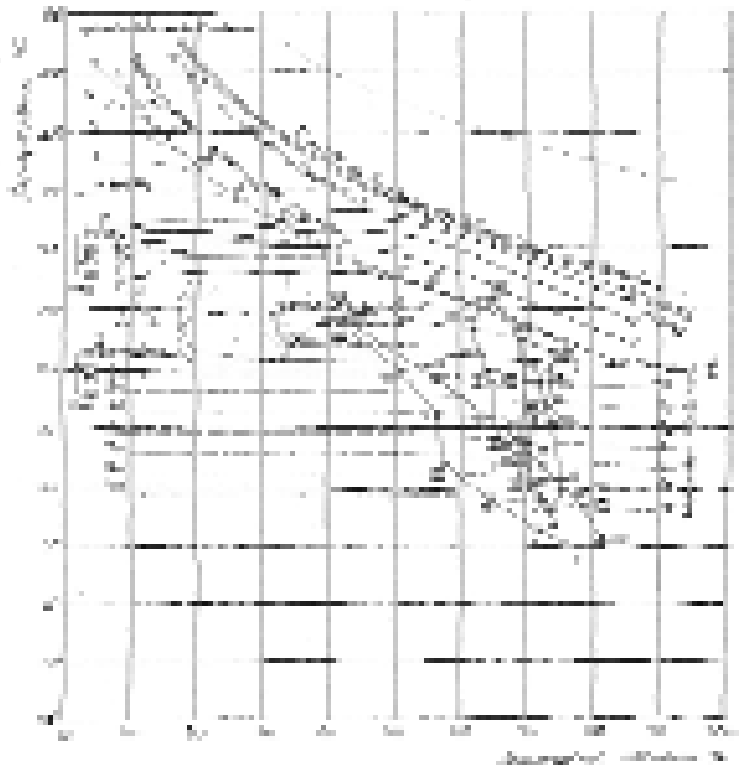
26. Conv. E. Mangada.

27. La redacción de los apuntes comenzó en el curso 1956-57. Conv. E. Mangada. Los *Apuntes de Salubridad e Higiene* aquí analizados se refieren a los conservados en la Biblioteca de la ETSA de la Universidad Politécnica de Madrid.



"Estudio de sombra sobre modelo reducido, en un grupo de viviendas multifamiliares, en Chicago (Bauen + Wohnen. Ene. 1957)". SÁENZ DE OÍZA, F. J. *Apuntes de salubridad e higiene*, ejemplar de la biblioteca de la E.T.S.A. de la UPM, p. VII-2.

Dcha. "Carta bioclimática en zonas de clima templado, latitud media 40° N y hasta 300 metros sobre el nivel del mar". En esta tabla aparecen reflejados los puntos de bienestar para Madrid, Málaga y Bilbao. *Apuntes de salubridad e higiene*, op. cit., p. 13.



The image shows four tables of ventilation data, arranged in a 2x2 grid. Each table lists different types of rooms and their corresponding ventilation requirements. The text is handwritten and somewhat blurry, but the structure is clear. The tables are arranged in a 2x2 grid. The text is handwritten and somewhat blurry, but the structure is clear.

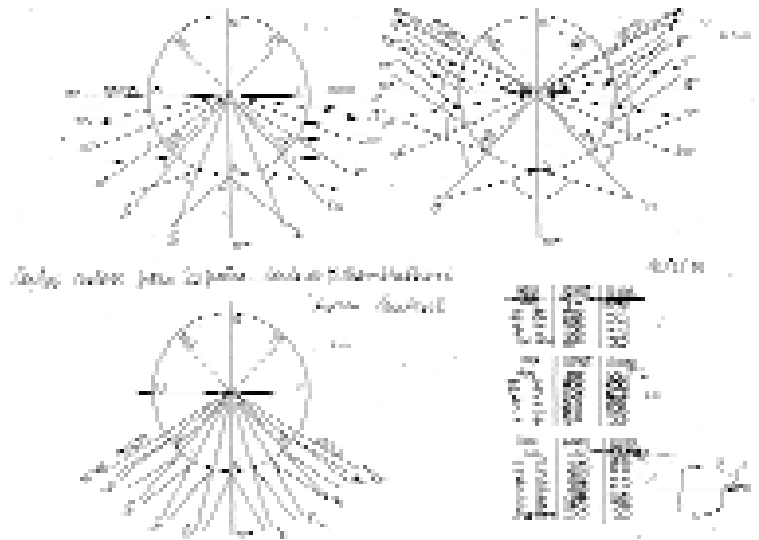
Tablas con caudales de ventilación en diferentes tipos de locales. En las cuatro tablas se recogen los siguientes datos: Límites inferiores de ventilación (Rietschel), valores aconsejables de ventilación (Hood) y ventilación aconsejable (ASHVE Guide - Rumor). *Apuntes de salubridad e higiene*, op. cit., p. XXIII. En este caso la letra pertenece a E. Mangada.

así porque Oíza coordinó el trabajo de redacción de los apuntes con menos medios de los disponibles actualmente y sin poder dedicar a su elaboración todo el tiempo deseado. Para este trabajo contó una vez más con la ayuda de Eduardo Mangada quien fue el responsable de la realización de muchos de los dibujos y de mecanografiar los apuntes, correspondiendo la doble caligrafía comentada a la escritura del propio Oíza y de Mangada.

Al igual que en sus clases, en estos apuntes Oíza hace alusión a multitud de temas, desde un estudio de sombras de un grupo de viviendas en Chicago a otros elementos de plena vigencia como el análisis de la zona de bienestar fisiológico del hombre o las consideraciones sobre caudales de ventilación en función del uso de los locales.

Los apuntes constituyen en sí mismos una continua referencia a libros técnicos norteamericanos y europeos. Oíza se vale de los datos de estos libros para exponer de manera unificada los fundamentos de la materia que está explicando. No son en ningún caso datos excluyentes los que presenta de unos libros con los de otros, sino que expone simultáneamente los datos y criterios de diferentes autores para que el lector pueda comprobar cuáles son las opciones disponibles y las indicaciones que sobre el tema tratado plantean distintos autores.

Carta solar de Fisher-Mattioni para España, zona central (40° 0' N). *Apuntes de salubridad e higiene*, op. cit., p. A-1-6.



SEGUNDA HERENCIA: UNA FORMA DE PENSAR

Las herramientas de trabajo más importantes que trajo Oíza de Estados Unidos están en su mente. No pretende implantar en la construcción de sus proyectos las modernas tecnologías que ha conocido en el viaje, que por otra parte hubieran sido imposibles de aplicar dada la situación económica del país y los clientes con los que trabajaban en España, pero sí trae consigo la disciplina de las instalaciones y lo que ésta supone de racionalismo, análisis, rigor y esfuerzo mental por llegar a lo conceptual, más que la búsqueda del éxito tecnológico.

Oíza ilustra su visión de la arquitectura con un grifo, con el saneamiento de un inodoro o atendiendo al movimiento del Sol que había reflejado en sus cuidados estudios en forma de cartas solares para diferentes latitudes en España. Estas cartas solares -que Oíza también incluyó en sus apuntes- le cautivaban, le interesaba el comportamiento del Sol en relación a las fachadas de los edificios aunque luego no tuviera en cuenta estas cartas en el trabajo del día a día²⁸.

Oíza también se deleitaba en el dibujo del detalle de los planos de instalaciones. Relata Eduardo Mangada que tuvo que dibujar numerosos planos axonométricos de las tuberías de fontanería y saneamiento, incluso la sección de los inodoros detallando el sifón hidráulico. Además, Oíza calculaba muy bien y en el propio estudio él mismo o sus colaboradores dimensionaban los circuitos de fontanería, saneamiento y calefacción, desde una torre de viviendas de doce plantas a una urbanización.

Es interesante confrontar esta actitud con otras, por ejemplo con Neutra, quien igual se detenía en el diseño del interruptor de la luz del baño que calculaba las necesidades de aire en un cuarto de baño²⁹. Salvando las distancias entre ambos, Oíza trataba de, aprovechando los medios disponibles, aplicar la inteligencia y el método como principales herramientas para el análisis y reso-

28. Oíza si aplicará con más rigor el tratamiento diferenciado de las fachadas en relación al soleamiento en el edificio para la sede del Banco Bilbao. Conv. E. Mangada.

29. LAMPRECHT, Barbara. *Neutra*, Taschen, Köln, 2004, p. 7.

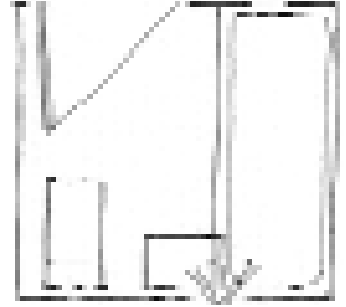
lución de los problemas, ya que para él el diseño de las instalaciones era inseparable de la concepción global del edificio.

La disciplina de las instalaciones y las penurias económicas de la construcción le empujaron a perseguir la consecución del minimalismo técnico, ejemplificado en casos como en los que disponían de manera unida los aseos de cuatro viviendas para que compartieran una única bajante. Aunque el concepto constructivo era claro, la realidad en ese momento era otra: las bajantes se realizaban con tuberías de fibrocemento, pero los entronques de las cuatro salidas de las tuberías de los aseos a la bajante principal se tenían que ejecutar con piezas especiales de plomo pues en aquel entonces no se aplicaban los plásticos en la construcción ni existían piezas de enlace para este tipo de encuentros para las tuberías de fibrocemento, por lo que era más barato poner cuatro bajantes en paralelo (una para cada vivienda) que ejecutar la solución que planteaba Oíza³⁰.

Esta forma de enfrentarse a los problemas técnicos de los proyectos les llevaba a desarrollar soluciones tan curiosas como el grifo que debía servir simultáneamente a un lavabo o a una bañera como solución para ahorrar en sus proyectos de viviendas. Se trataba de una solución que realizaron en numerosas ocasiones como en el Poblado Dirigido de Fuencarral o en el Hogar del Empleado *Puerta del Ángel*. La escasez de entonces obligaba a adoptar este tipo de soluciones que de ascéticas, mínimas, rayaban la ingenuidad técnica, soluciones ilusorias y casi infantiles. Y aun así, incluso en este tipo de soluciones, Oíza obligaba a dibujar los detalles en perspectiva axonométrica y a calcular los circuitos minuciosamente³¹.

Una anécdota a propósito del carácter de Oíza. Mientras estaban realizando el proyecto de las torres de Batán, Oíza encargó a Mangada el cálculo de la red completa de fontanería. Una vez realizado, Mangada acompañó a Oíza a una visita de obra y allí Oíza se dirigió al fontanero de Huarte: “Maestro ¿de cuánto tiene que ser la tubería montante?”. Tras pensarlo dijo el fontanero “De dos pulgadas”. Entonces Oíza le dijo a Mangada: “A ti ¿de cuánto te sale?”, “de dos pulgadas” contestó Mangada. A lo que Oíza le reprendió diciéndole: “¿Te das cuenta? No vuelvas a calcular nada y pide siempre opinión al fontanero”.

Otro ejemplo para ilustrar su forma de pensar en aquellos años es el siguiente episodio. Cuando estaba a punto de finalizarse la obra de la Basílica de Aránzazu, Oriol Bohigas organizó un viaje hasta allí con sus alumnos de Barcelona para que Oíza les explicase in situ el proyecto. Por ello, Oíza y Mangada fueron con sus esposas en tren, en un coche cama, desde Madrid hasta San Sebastián. Pero en un momento dado Oíza dijo que las mujeres se tenían que ir a dormir a otro compartimento ante el asombro de las mismas y la perplejidad posterior del revisor. Oíza quería saber como estaba construido un coche cama y se pasaron la noche Mangada y él midiendo el compartimento, desmontaron los paneles y levantaron los planos completos. Aunque los realizaron con una cierta trampa pues Oíza era un convencido de que todo debía seguir un módulo y por ejemplo, al darle Mangada la medida de la puerta: “sesenta y dos con cinco centímetros” Oíza escribía sesenta y tres. “Pero Paco, son sesenta y dos con cinco”. “Sesenta y tres” concluía Oíza. En el siguiente curso académico, Oíza puso como ejercicio a sus alumnos de ‘Proyectos’ el



Croquis en el que se indica como un único grifo servía al girarlo o al lavabo o a la bañera. No pusieron nunca bidé en sus obras de aquellos años. Prescribían habitualmente una bañera *Roca* de 70x140 cm. y un inodoro también *Roca* (modelo Peninsular) por ser ambos aparatos baratos y duraderos.

30. Conv. E. Mangada. Esquema para las instalaciones que también podría compararse conceptualmente con el proyecto de los apartamentos *Landfair* del año 1937 donde Neutra “dispuso los cuartos de baño del piso superior encima de la cocina, para ahorrar conducciones y tuberías”. Neutra, op. cit., p. 41.

31. Mangada incluso se refiere a esta forma de trabajar como un “minimalismo que en ocasiones rayaba lo ridículo”. Conv. E. Mangada.

Interior de un coche cama del tipo LL de RENFE con dos posibles combinaciones.



diseño de un coche cama. Es otra demostración de su capacidad para extrapolar al diseño arquitectónico formas, materiales y conceptos de otros campos.

Esta forma de pensar la arropó Oíza con una amplia bibliografía técnica, fundamentalmente norteamericana, en la que destacan tres libros que manejaba habitualmente en su estudio:

- *Sun and shadow: the philosophy of an architect.*
- *Instalaciones en los edificios* de Charles Marrick Gay y Charles de van Fawcett. El libro versa sobre fontanería, saneamiento, distintos sistemas de calefacción, electricidad e incluso acústica.
- *Time-Saver Standards*. Recopilatorio de soluciones arquitectónicas: desde las medidas para el armario de un matrimonio a las dimensiones de una celda o las aplicaciones de los tipos de plásticos existentes en ese momento.

En todo caso se trataba de una metodología de trabajo que implicaba un racionalismo economicista depurado, una radicalidad moderna casi ascética. Oíza no tuvo la suerte de que su clara visión de futuro, su entendimiento de que la arquitectura podía serlo planteando los problemas desde otro punto de vista (ni mejor ni peor, distinto), su innato talento y predisposición hacia la técnica estuviera en aquellos años en consonancia con las posibilidades que permitían la economía y los medios en España.

Seguiría, pues, esta investigación abierta a futuras aportaciones que la enriquecieran dada la calidad intemporal del trabajo teórico y de la obra construida de la arquitectura de aquellos protagonistas³². En el caso de Sáenz de Oíza podemos sentirnos (desde la modestia y la humildad, pero con orgullo) los herederos de una forma de pensar y de un magisterio que influyó en varias generaciones de arquitectos españoles.

No sólo enseñó a aprender, sino que entusiasmó por aprender.

32. Cfr. POZO MUNICIO, J. M. *Los brillantes cincuenta*, Pamplona, T6 ediciones, 2004, pp. 17-40.

ANEXOS

A continuación se recoge en tres anexos la siguiente información relacionada con el texto principal:

1. Artículo "El vidrio y la arquitectura". Referencias principales a Estados Unidos.
2. *Apuntes de Salubridad e Higiene*. Índice.
3. *Apuntes de Salubridad e Higiene*. Referencias principales a Estados Unidos.

En estos anexos se ha optado por la fórmula de citar los documentos originales tal y como aparecen sin añadir comentarios adicionales.

1. ARTÍCULO EL VIDRIO Y LA ARQUITECTURA. REFERENCIAS PRINCIPALES A ESTADOS UNIDOS

- P. 12. "El espíritu nuevo, espíritu de nuevas formas y de nuevos materiales, apuntaba, respiraba ya en las muchas veces sorprendentes calidades de un Gaudí o de un Wright".
- P. 12. "Cuando, tan lejos ya como en 1926, Mies van der Rohe proyectara su famosa casa de oficinas, verdadera utopía entonces irrealizable de vidrio y acero, que luego - un cuarto de siglo más tarde - ya realidad, se llamaría Secretariado de las Naciones ¿Unidas?".
- P. 12. "La ONU".
- P. 12. "Tampoco fueron utopías aquel primer incomprendido pabellón de Barcelona (sobre el que afanosamente vi trabajar a todo un curso de estudiantes de Arquitectura en Michigan, en 1948)".
- P. 12. "Instituto Tecnológico de Chicago".
- P. 13. "Detalle de la Lever House, de Nueva York, galardonado por el AIA (Instituto de Arquitectos de Norteamérica)".
- P. 15. "Reciente iglesia de Wright".
- P. 17. "Y ante aquella absurda y enorme vidriera de Chicago, 'visualmente' dividida por los necesarios soportes de goma en su interior, nos viene a la memoria esa otra escamoteada columna de antaño. Ni éstas pudieron con la piedra, ni aquel infantil alarde podrá con la realidad magnífica del verdadero porvenir del vidrio".
- P. 17. "En Pittsburgh seguimos a un curso de estudiantes que proyectaban una casa total y absolutamente de cristal".
- P. 17. "La ONU".
- P. 17. Pie de foto. "Detalle de los puntos interiores de soporte de una gran luna, y consiguiente efecto visual 'fragmentado' de lo que en su inconveniente -precio- es una sola pieza. Edificio comercial en Chicago".
- P. 18. "Toda la obra de Mies van der Rohe o de Neutra respira este prodigioso empleo del vidrio, que más que limitar el espacio interior, como lo hiciera la piedra, pretende contener la penetración exuberante y espléndida de la Naturaleza dentro del espacio habitado. Una nueva estética de la arquitectura, fruto de la nueva tecnología".
- P. 20. "ONU".
- P. 21. "La ONU".
- P. 21. "Muchos ensayos norteamericanos tratan de alcanzar la casa-solar, que, salvo limitados días, 'vive' de la exclusiva radiación del sol, tanto en invierno como (refrigeración) en verano. Ninguno de ellos parte, por supuesto, del muro inerte, del muro lento, del caparazón y la pesada envoltura del mamut, sino de la envoltura sensible, del vidrio sensible, del termostato sensible...".
- P. 22. "La más reciente obra de Mies van der Rohe en su Instituto Tecnológico de Chicago, una de las más logradas realizaciones del nuevo arte de construir".
- P. 22. "La ONU".
- P. 22. "Mumford".
- P. 24. Imagen de la Casa Atwell en Los Ángeles de Richard Neutra.
- P. 25. "En 'Técnica y Civilización' L. Mumford apunta como uno de los mayores errores tecnológicos de nuestra cultura -que dice apoyarse en las conquistas de la ciencia- el empleo de vidrios absurdos prácticamente permeables al frío y al calor y -por el contrario- ciegos a la transmisión de toda radiación vital, la lindante con la radiación ultravioleta".
- P. 25. "El nuevo edificio de las Naciones Unidas".
- P. 25. "Para dar una idea del alcance de la nueva ciencia del vidrio, baste decir que una sola casa, la Corning Glass Works, de Nueva York, funde al año más de 300 tipos de vidrios diferentes".
- P. 25. "Los vidrios Solex, Coolite, LOF (Heat Absorbing), Aklo, etc., son ya materiales nuevos que encuentran aplicación normal en el campo de la arquitectura".
- P. 29. Primera aplicación del 'cilindro a máquina' (técnica de fabricación de vidrio) "en los Estados Unidos por J. H. Lubbers, en el año 1903".
- P. 31. "La ventana sencilla de composición elemental, sosa-cal-silíce, que, como en otro lugar dijéramos, ha sido señalada por Mumford como uno de los mayores errores de nuestra tecnología científica".
- P. 32. "Edificio de Oficinas en Portland, Oregón. Arquitecto P. Belluschi. La estructura es de hormigón armado, en contra de la tradición americana, porque para un edificio de solamente doce plantas era más barata que en hierro. [...]. Todas las ventanas son dobles, con la hoja interior de un color azul verdoso para debilitar la fuerte luz del día, fastidiosa en lugares de trabajo, haciendo, donde se desee, innecesario el empleo de persianas".
- P. 34. Pie de foto. "Fotografías de bloques norteamericanos de doble cavidad para obras de hormigón traslúcido".
- P. 35. "El nuevo edificio de la ONU, el recientísimo Lever, de Nueva York, y tantos otros, están ejecutados ya con estos nuevos materiales absorbentes".
- P. 35. Tabla. "El vidrio en la transmisión de la energía solar. Albert G. H. Dietz. *Potentialities of Glass in Building*. Arch. Record. Abril 1951".
- P. 36. Tabla. "Características de aislamiento térmico de vidrios comerciales. G. B. Watkins, John Wiley and Sons. *Engineering Laminates*. Nueva York. 1949".
- P. 36. Tabla. "Características de aislamiento térmico del hormigón traslúcido. Sweet's File. Nueva York. 1948".
- P. 37. "Los paneles Thermopane, Twidow, etc., a la de vidrios múltiples. Unos y otros son ya una realidad en el campo de la construcción en países de técnica avanzada. Y son asimismo, no hay que olvidarlo, los que han hecho realidad aquella utopía de la torre de oficinas de Mies van der Rohe o el nuevo conglomerado cristalino de la ONU".
- P. 37. Tabla. "Intensidad de la radiación solar. Gay y Fawcett. *Mechanical and Electrical Equipment for Building*. Nueva York. 1948".
- P. 38. Tabla. "Transmisión de la radiación solar a través de cerramientos de hormigón traslúcido. Datos referidos a bloques de doble cavidad". Sweet's File. 4ª ed".
- P. 38. "Drake University - Iowa. Nuevo pabellón de la Facultad de Ciencias".
- P. 37. "Gráficas mostrando el distinto comportamiento del vidrio, según su composición, en la transmisión de la energía solar [...]. Ensayos sobre vidrios de la Corning Glass Works".
- P. 40. "Lámina absorbente LOF [...]. Panel doble con vidrio absorbente LOF al exterior".
- P. 41. "Experiencias de la Asociación Norteamericana de Ingenieros de Calefacción Ventilación dan a este propósito el efecto reductor a

- penetración solar directa, según la naturaleza y situación de esas defensas (comunicaciones 974 y 975 de la ASHVE Transactions, vol. XL. También en la obra citada de Gay y Fawcett)".
- P. 42. "Es el efecto en que hallan su fundamento invernaderos, instalaciones de agua caliente solar y nuevos ensayos de casa solar (MIT, etc). Pero es paradójica la adopción de tal sistema, de 'trampa solar', allí donde se trata de la defensa del calor del sol. Es paradójica, pues, la solución de persiana veneciana interior, como tan a las claras se deduce de los valores de la tabla, que obra en todo estudio de ingeniero norteamericano de calefacción. No deja por eso de ser extraordinario y sorprendente que sea práctica ya habitual en Estados Unidos, donde tan claramente se conocen sus deficiencias. Y, como tantos otros defectos de nuestra tecnología, no es menos extraño que la solución, que no se da en ningún país de técnica más primitiva, se adopte ahora en éstos como 'inspiración' de una técnica equivocada tomada como modelo. Una razón más para que Mumford pueda de nuevo hablar de los fracasos de una tecnología que dice fundarse en las conquistas de la ciencia..."
- P. 43. "Una aplicación de hormigón traslúcido en el cerramiento de una fábrica con estructura portante de hormigón. Clewinston. V. A."
- P. 43. "No queremos terminar estas notas sobre el comportamiento térmico del vidrio sin referirnos al efecto de la inercia térmica y el retardo en la transmisión de calor (Time-Lag)".
- P. 46. "Apuntan como verdadera solución la de los paneles totalmente herméticos (Thermopane, Solex, etc)".
- P. 46. Tabla. "Condensación de humedad sobre las superficies vidriadas. Datos del Sweet's File. 1948".
- P. 50. Tabla. "Características comparadas del vidrio normal y el vidrio templado. G. H. Dietz".
- P. 50. Tabla. "Características comparadas para elementos de igual resistencia. Ensayos sobre muestra comercial y templada. (Tuf Flex) de vidrios de la casa LOF".
- P. 52. "Obra de I. Rosenfield sobre hospitales".
- P. 52. "Gráfica de penetración de la energía solar a través de una hoja de vidrio ordinario (6'4 mm) y otras de material absorbente LOF para distintos espesores (3'0; 6'4 y 7'0 mm)".
- P. 53. "Existen ya en el comercio multitud de vidrios especiales absorbentes del calor: el citado LOF Heat Absorbing, los Solex, Aklo, Coolite, etc. que se aplican en la realización de los nuevos edificios (ONU, Lever House, etc)".
- P. 53. Pie de foto. "Pasadizo recubierto con tubos de vidrio del Corning Glass Center (Estados Unidos)".
- P. 54. Imagen del interior del laboratorio de investigación Johnson de F. L. Wright.
- P. 54. "Vidrios electroconductores [...]. Una instalación experimental de este último género, primera aplicación de estos nuevos tipos de vidrios, es la realizada en la pequeña casa solar del MIT (Massachusetts Institute of Technology), de Boston, para suministrar calor radiante en los periodos de invierno de débil radiación solar donde ésta se muestra insuficiente para el mantenimiento de la temperatura requerida. El vidrio va colocado en la fachada sur, en forma de paneles dobles y triples, y la superficie electroconductora queda limitada a la parte alta de los huecos. Los paneles trabajan a una temperatura comprendida entre los 49° y 52° C., con un consumo de energía eléctrica del orden de los 80 a 110 Wat./m²".
- P. 56. Imagen de un edificio de oficinas en Portland, Oregón (EEUU). Arquitecto, P. Belluschi.
- P. 59. "Datos de Albert G. H. Dietz. *Potentialities of glass in building*".
- P. 59. "De este tipo es el nuevo producto Alsynite (EE.UU), nueva forma de cristal estructural, no quebradizo, permanente y ligero, que puede ser cerrado, cortado con tijeras, taladrado, clavado, etc."
- P. 61. "En países como los Estados Unidos, donde la arquitectura de hormigón traslúcido halla tan extenso campo".
- P. 66. "Detalle de ventana en el nuevo rascacielos de aluminio ALCOA, actualmente en construcción, Pittsburgh. Provistas de paneles dobles con hoja externa de material absorbente. Huecos reversibles para la más fácil limpieza desde el interior. Juntas cerco-hoja herméticas mediante perfiles especiales tubulares en caucho sintético".
- P. 66. Tabla. "Resistencia a la transmisión del calor de paneles múltiples de vidrio. Datos relativos a los paneles Thermopane, de la casa LOF, calculados para temperaturas de -18°C y 21°C y velocidades de 25 y 0,5 Km/hora al exterior e interior, respectivamente (vidrio ordinario)".
- P. 67. "Paneles Twinow de la Pittsburgh Plate Glass".
- P. 67. "Los paneles Lustraterme, en fin, llevan las superficies interiores del panel recubiertas de una ligera película de plástico transparente, que se extiende por el material que forma la junta para delimitar un hermético espacio interior".

2. APUNTES DE SALUBRIDAD E HIGIENE. ÍNDICE

CARTAS SOLARES

- Estudio del sol - Valores de la declinación.
Coordenadas solares.
Tablas solares - Azimut y altura del sol entre 0° y 7°.
Cartas solares - Expresión analítica.
Cartas de Fisher.

CARTAS DE FISHER-MATTIONI

- Cálculo de la zona soleada de un local de orientación conocida a una hora determinada.
Cartas solares para España. C. Fisher-Mattioni - zona sur 37° 30'.
Cartas solares para España. C. Fisher-Mattioni - zona central 40° 0'.
Cartas solares para España. C. Fisher-Mattioni - zona norte 42° 30'.
Soleamiento de locales diversamente orientados-Verano.
Soleamiento de locales diversamente orientados-Invierno.

CARTAS CILÍNDRICAS

- Cartas solares para España. C. Cilíndrica - zona sur 37° 30'.
Cartas solares para España. C. Cilíndrica - zona central 40° 0'.
Cartas solares para España. C. Cilíndrica - zona norte 42° 30'.
Gráfico auxiliar de las cartas cilíndricas para el estudio de soleamiento de fachadas.
Aplicación de las cartas cilíndricas al estudio de soleamiento de fachadas.
Carta solar de Hand (de proyección equidistante).

RELOJ DE SOL HORIZONTAL

- Corrección horaria.
Soleamiento sobre modelo reducido.
Carta reloj de sol horizontal para España.

Separación de cuerpos en la edificación.
Influencia de la orientación y topografía.
Estudio de sombras en grupo de viviendas (Chicago).

CALOR SOLAR

Soleamiento efectivo.
Espectro solar.
Energía solar.
Radiación directa y difusa. Sus valores.
Radiación directa incidente sobre una superficie cualquiera.
Estudio de la radiación solar sobre fachadas.
Calor de radiación solar que atraviesa una pared.
Calor por transmisión que atraviesa una pared.
Calor total que atraviesa una pared.

RADIACIÓN SOLAR

Calor de radiación solar que atraviesa una ventana.
Energía solar total de radiación solar recibida.
Tablas de ganancias de calor por radiación solar a través de superficies radiadas.
Gráficas de radiación solar a superponer con cartas solares de Hand.

ILUMINACIÓN NATURAL

Iluminación solar.
Curvas de sensibilidad del ojo humano.
Tablas de niveles mínimos de iluminación.
Tabla de conversión de lux en factores de iluminación.
Factores de que depende la iluminación natural de un local.
Métodos de cálculo.
Tabla de reflexión media de los colores.
Método del diagrama de Waldram. Su construcción.
Modo de empleo del diagrama de Waldram.
Iluminación sobre un plano vertical.
Diagrama de Waldram modificado por Sáenz de Oiza.
Ábacos de Duffton para determinar el factor de iluminación.
Método del rendimiento para determinar la iluminación media horizontal en el interior de un local.
Tabla de valores del factor de ventana.
Aplicación del método del rendimiento mediante el empleo de ábacos.
Ábaco para iluminación natural en calles.
Ábaco para iluminación natural en patios.

EL AIRE

El aire. Viciación del aire.
El proceso de respiración.
Tablas de ventilación aconsejable.
Ventilación por infiltración - Tablas.
Dimensiones y volúmenes de los locales.
Volumen de aire a suministrar. Diagrama de Mollier y la modificación de las características físicas de aire.
Un ejemplo típico de ventilación.

CLIMA Y FISIOLÓGIA

Bioclima.
El concepto de temperaturas. Zona de bienestar.
Viento.
Obtención de la fórmula del calor total de transmisión que atraviesa una pared.
Sección de huecos y chimeneas para ventilación.

3. APUNTES DE SALUBRIDAD E HIGIENE. REFERENCIAS PRINCIPALES A ESTADOS UNIDOS

"Estudio de sombras sobre modelo reducido en un grupo de viviendas multifamiliares en Chicago (Bauen + Wohnen. Ene. 1957)".
"Estudios realizados por el CIAM para distintas ciudades de los EE.UU dan como reducción del soleamiento medio anual, debida fundamentalmente a la presencia de gases y humos, resultados tales como: 20% para New York y 60% para Pittsburgh".
"Estudios del Smithsonian Institute of Washington de la constante solar".
"P. Moon. ASHVE Guide. P. 262".
"ASHVE Guide".
"ASHVE P. 263".
"Rumor & Strohmerger. *Manual calefacción y ventilación*. Hoepli".
"Allen-Walker-James. *Calefacción y ... Labor*".
"a = coeficiente de absorción de la radiación solar correspondiente a distintos casos de materiales. ASHVE Guide. También Allen, W., J. P. 592".
"Coeficientes f de conductancia superficial. Allen, Obra citada. P. 30. Fig. 8".
"Carrier, Cherne, Grant. *Modern Air Conditioning, Heating and Ventilating*. Pitman. Pp. 533 y ss".
"J. L. Sert. *Can our cities survive?*"
"Congreso Internacional de Iluminación de Saranac".

- "En la Building Research Station, H. Dufton ha preparado una serie de ábacos dobles que permiten la rápida determinación del factor de iluminación en un punto cualquiera del interior de un local".
- "Las cenizas caídas se miden por toneladas en muchas ciudades. El gráfico lo muestra para Nueva York. ¡La media mensual medida en algunas partes de Manhattan excede de 150 tns./milla cuadrada! (*Can our cities survive?*)".
- "Según Barral (Rumor, tabla 46)".
- "ASHVE Guide. 1951. P. 303".
- "Gay - Fawcett. P. 250. 3ª edición".
- "ASHVE Guide. 1950."
- "Rumor. P. 73".
- "ASHVE Guide. 1948".
- "Rumor. Pp. 74-79".
- "Estas cartas de proy. equidistante son las que emplean OLGAY y OLGAY como base para el resto de los diagramas de soleamiento, radiación e iluminación. *Solar control & shading devices*. Olgyay & Olgyay. Princeton, Univ. Press. 1957. P. 84".
- "Gráficos de radiación solar. *Solar control & shading devices*. Olgyay & Olgyay. Princeton, Univ. Press. 1957. P. 60".
- "Manual de Rumor y Strohmenger. Editorial Hoepli".
- "Zonas de bienestar. Aire entre 15 y 25 m/min. ASHVE".
- "Diagramas de zonas de bienestar para aire de local en reposo. ASHVE".
- "Temperatura equivalente, como relación entre la temperatura real del aire y la diferencia de temperatura entre el aire y las paredes. Rumor. P. 298".
- "El viento y la contaminación del aire en las áreas industriales. Tres esquemas de Hilberseimer en *The nature of cities*. Ed. Paul Theobald. Chicago. 1955".
- "Velocidad de aire viciado en chimeneas. Wolpert, Rumor. P. 94".
- "Sección de canales y chimeneas de aire para varias velocidades y caudales. Rumor y Strohmenger. Extracto de la tabla n. 31".

ESTRUCTURALISMO Y SIMBOLOGISMO: EUROPA Y NORTEAMÉRICA

A PARTIR DE LOS PROYECTOS PARA EL CENTRO URBANO DE FILADELFIA Y EL CONCURSO INTERNACIONAL EN EL VALLE DE ASÚA

Javier Martínez Callejo

En el discurso urbano a partir de los años sesenta se observan una serie de reformulaciones respecto al mensaje del Movimiento Moderno. Una de las corrientes principales es la elaboración teórico y práctica del grupo que luego se denominó Team X. Aunque Louis Kahn estuvo en Otterlo en 1959 y también se sabe que participó de las inquietudes del equipo europeo, entre ambos existen diferencias.

Por eso, sin querer ser exhaustivos, hay dos manifestaciones cuya comparación tiene su interés y que podrían ser representadas, en América, por los trabajos urbanos de Louis I. Kahn, y en Europa, por los trabajos de una serie de arquitectos cuyos principios quedaron reflejados de manera singular, entre otras, en las propuestas presentadas para el Concurso Internacional en el Valle de Asúa.

El análisis y posterior valoración comparativa de los planteamientos propuestos para estos ámbitos -aunque ambos parten de supuestos diferentes, ya que en el primer caso se interviene en una ciudad construida, mientras que en el segundo se trata de hacer una ciudad nueva- permite apreciar, todavía, el voluntarismo utópico propio de los años anteriores. Sin embargo se apreciarán, también, profundas diferencias en el modo de enfocar el entendimiento de la ciudad y su respuesta con respecto al territorio.

El análisis comparativo pretende, por tanto, contextualizar los dos fenómenos producidos. En esa contextualización emerge especialmente la validez de los principios de los que se parte, tanto por su consistencia como por su posterior influencia. Podría afirmarse que es la primera ocasión en que aparece una reformulación del racionalismo originaria del Moderno, con una asunción o aceptación casi completa de sus principios urbanos.

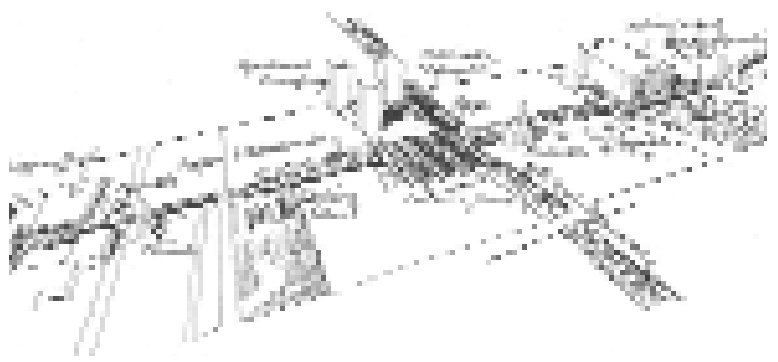
Ahora, en cambio, la ciudad se compondrá de variables más complejas: sociológicas y etnológicas en el caso del estructuralismo presente en Asúa, y de un tipo más simbólico en el caso estadounidense.

LOUIS KAHN Y EL CENTRO URBANO DE FILADELFIA

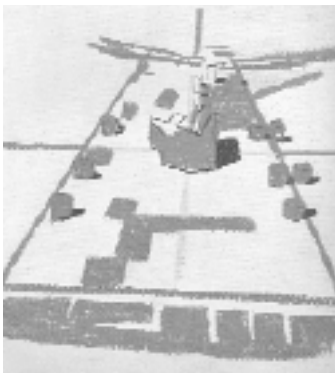
Las propuestas urbanas de Louis Kahn para el centro urbano de Filadelfia parten de supuestos bien distintos. Entre otras cuestiones, por tratarse de una multiplicidad de planteamientos de distinta índole, función o escala desarrollados durante un periodo de tiempo cercano a las dos décadas.



Diagrama y perspectiva de la calle Aspen, con indicación de los edificios públicos, los edificios históricos y los espacios públicos y sus paseos. 1951-1962. Mill Creek.



Pero tanto en el desarrollo urbano para el North Triangle Area (1945-1948), los proyectos de vivienda social Temple and Poplar (1949-1952), en Pennypack Park (1949-1953), como en Mill Creek (1951-1962); y más aún en alguno de los bocetos para los estudios del tráfico en el centro de Filadelfia (1952-1953), el Penn Center (1952-1953), el Civic Forum -evolución desinteresada del arquitecto de los estudios de tráfico- (1956-1957) o el planteamiento Market Street East (1961-1962), pueden encontrarse características comunes. Y eso a pesar de que Kahn no se dedicó preferentemente a la reflexión sobre la ciudad. Pero su dilatada obra contiene interesantes diseños cuya influencia ha de tenerse en cuenta. En todos ellos subyace un modo de entender, conceptualizar y desarrollar el futuro de la ciudad de singular interés, en donde los principales espacios urbanos se configuran como protagonistas esenciales. La cuestión radica en que en los trabajos de Louis Kahn la capacidad simbólica de los mismos resulta, podríamos decir, casi imprescindible, definiendo un singular modelo para caracterizar y enriquecer los principios del Movimiento Moderno.



Esquema de las vías principales de circulación, con alusión a los edificios de aparcamiento y otros edificios simbólicos.

El proyecto del Estudio de Tráfico para la reorganización del centro de Filadelfia y sucesivos es buen ejemplo. El encargo realizado desde el “Philadelphia Redevelopment Authority” (1951-1954) -desarrollado junto a sus estudiantes-, definiría un esquema de circulación más fluido en el que los sentidos de circulación únicos conseguirían reducir de forma considerable los cruces entre calles y las vías de circulación lenta. Determinados viales adquirirían mayor tamaño, flujo de vehículos y con mayor velocidad, a favor de un entramado de vías con tráfico más lento, propio de un área residencial. Como expresaba el arquitecto!: “The area framing expressways are like rivers. These rivers need harbors. The interim streets are like canals wich need docks”.

Son precisamente los “docks” -los aparcamientos- los que marcan la pauta de la intervención. Con la asunción de la influencia, necesidad y total dependencia del vehículo de la sociedad norteamericana, Kahn transpone el concepto de aparcamiento hasta elevarlo a la altura de vestíbulos de los edificios, sus “halls” de entrada. Por ello, en los esquemas viarios son numerosas las indicaciones de aparcamientos, repartidas por toda la trama de la ciudad. Aunque la mayor relevancia la adquieran nueve aparcamientos principales -nueve esquemáticas espirales- situadas en las márgenes de la propuesta. En el fondo, nueve grandes edificios circulares de fuerte impacto visual: nuevos hitos para la trama existente que, junto con los rascacielos y

1. Cfr. RONNER, Heinz y JHAVERI, Sharad. *Louis I. Kahn: complete work 1935-1974*, Birkhäuser, Basel, Boston, 1994 (Reimpresión de la 2ª Edición), p. 26.

Perspectiva del conjunto del Civic Forum. 1957.



edificios más emblemáticos del Midtown de la ciudad, definirán su nueva organización.

El estudio para el tráfico de la ciudad de Filadelfia, como decíamos, se completó con proyectos posteriores desarrollados a título personal². Así, Kahn plantearía en los años 1956-1957 el “Civic Forum”, un área ubicada al este del Ayuntamiento entre las calles Walnut y Race. Uno de sus primeros esquemas y las palabras del autor son lo suficientemente clarificadoras de los principios en que se fundamenta la propuesta. Según Kahn, sólo la consolidación de todos los centros en un Forum -el cultural, el académico, el comercial, el deportivo, el de salud y el cívico- podría inspirar la renovación de la ciudad. Se fundamenta así la consideración de la ciudad desde la importancia de estos edificios y la jerarquía de los espacios urbanos en función de la representación que le asigna su arquitectura y su función: el espacio urbano como fondo de su arquitectura. Una afirmación reforzada por la monumentalidad con que podría adjetivarse buena parte de su producción arquitectónica, una arquitectura muraria con un sello muy personal³. Como resume Lampugnani⁴: “el lenguaje formal da fe de un historicismo abstracto que parece esforzarse por satisfacer algo tan intrínsecamente norteamericano como es la red de historia con los buenos oficios de solemnidad monumental”.

EL CONCURSO INTERNACIONAL EN EL VALLE DE ASÚA, NUEVAS VISIONES URBANAS PARA EL DESARROLLO DE LA CIUDAD

Como ya se ha mencionado, el Concurso Internacional en el Valle de Asúa se configura como fiel reflejo de las corrientes imperantes en Europa y sus arquitectos en materia urbana, que muestran a Bilbao las “otras maneras” de hacer ciudad: cincuenta y siete propuestas provenientes de veintidós países, que plantearán otras tantas nuevas posibilidades para la construcción de “un nuevo Bilbao” al otro lado del monte Archanda. Y eso a pesar de los temores de la organización, que lamentaban la fatal coincidencia del concurso con la convocatoria para la Urbanización de los Reyes Católicos en Madrid⁵ y, sobre todo, con el concurso para el Edificio Peugeot de Buenos Aires⁶.

El crecimiento demográfico provocado por la fuerte inmigración que llega y que se preveía para la ciudad bilbaína provoca, en ese momento como en ninguno, la necesidad de extender la ciudad al cercano Valle de Asúa. En efecto, año tras año la gran ciudad en que se había convertido Bilbao con las anexo-

2. En 1954 Kahn renunció como arquitecto asesor para el Philadelphia Redevelopment Authority, una situación que no le impidió continuar por cuenta propia su estudio sobre el Midtown de la ciudad.

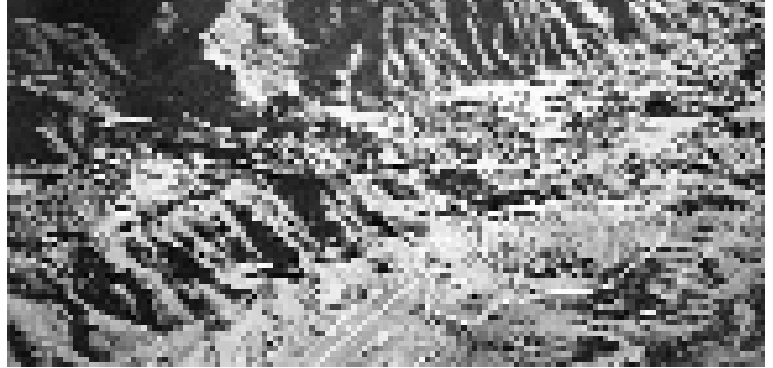
3. Concentrada en el centro de la ciudad sería, además, un modo de combatir la circulación rodada.

4. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio M., voz “Kahn” en LAMPUGNANI, V. M., *Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, 1989.

5. Cfr. Gran Madrid, *Boletín Informativo de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores*, n. 32, hoja suelta incluida en el interior.

6. Además, la visita el 15 de junio de 1962 de las altas autoridades estatales (a quienes se les quería mostrar los distintos proyectos) provocó el recorte del plazo en la entrega de los trabajos, una dificultad añadida que bien podría haber provocado la renuncia en la participación de otros concursantes. Esta información figura en una carta que, en realidad, podría ser el discurso que ofreció el Alcalde de Bilbao en la inauguración de la exposición de los trabajos. Cfr., AGUINAGA, Eugenio, *Archivo histórico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra*, Referencia AGUI F 2-1, Pamplona, Navarra.

Imagen de la maqueta del Gran Bilbao.



7. El planteamiento de un desarrollo urbano en Asúa fue ideado por Seguro en 1933 -aunque una década antes Bastida hubiera planteado la conexión por túnel-, establecido con firmeza por Careaga y Busquets i Vautravers en 1937, y reelaborado por Bidagor en el Plan Comarcal de 1946. 8. La idea de los túneles de Archanda, según Mas, pudo ser originaria de Félix Herrero, en 1900. Así lo afirmó Indalecio Prieto (1883-1962), gran conocedor de la historia de la ciudad, en una de sus conferencias en el exilio en México, impartida en el Colegio Madrid el 13 de octubre de 1946, en el parque mexicano de Mixcoac. Cfr. MAS SERRA, Elías, *Los Planos de Bilbao, Arkimas, Arquitectura y Urbanismo, Bilbao, 2000*. Las diferentes exposiciones del ex Ministro de Defensa sobre la ciudad de Bilbao pueden consultarse en Pasado y futuro de Bilbao, Fundación Indalecio Prieto, Madrid, 1991 ó en los Discursos en América: con el pensamiento puesto en España, Ediciones de la Federación de Juventudes Socialistas de España (sin fecha específica de edición; publicado alrededor de 1944).

9. El plazo de inscripción al concurso se prolongó durante el mes de noviembre de 1961, mientras que el plazo final de entrega abarcó hasta el 1 de mayo de 1962.

10. Eugenio María Aguinaga, desde el cargo que ostentaba en aquel momento en la Diputación Foral de Vizcaya, fue uno de los responsables en la organización del concurso (Secretario Técnico), motivo por el que consiguió acumular en su archivo personal valiosa documentación, en Cfr., AGUINAGA, Eugenio, *Archivo histórico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra*, Referencia AGUI F 2-2, Pamplona, Navarra.

11. Las bases del concurso, por su carácter Internacional, se redactaron acorde al Reglamento de la Unión Internacional de Arquitectos (U.I.A.)

12. En el número 2 de febrero de 1963 de la revista *Baumeister*, pp.154-155, se recogen 6 de las propuestas, mientras la revista *The Architect & Building News*, 22 de agosto de 1962, V.228/8, p. 258 dedica una página completa al concurso, similar a la revista de la U.I.A., diciembre de 1962, n. 17-18, p. 38.

nes de Deusto, Begoña y Erandio se agota encerrada entre las dos alineaciones montañosas comprendidas por los montes Abril, Santo Domingo, Archanda y Banderas por la derecha, y por las cimas de Arnotegui, Pagasari y Arraiz por la izquierda. La continuidad en busca del mar se sabe es limitada, así como las superficies lo suficientemente amplias y planas como para desarrollar nuevas áreas de expansión. Así es que, ante la inminente Primera Revisión del Plan Comarcal, Asúa vuelve a concentrar la atención del desarrollo futuro de la ciudad⁷. Los túneles de Archanda y el puente de Róntegui volverán a convertirse en la esperanza para el desarrollo futuro de la ciudad⁸. Una posibilidad factible, entre otras, gracias a las medidas de prudencia establecidas en el Plan del Gallo -nombre con el que comúnmente se identificaba al Plan Comarcal de 1946- al permanecer el valle, según sus determinaciones, virgen y preservado de la gran industria.

Sin embargo, si en 1946 se incidía en la organicidad del conjunto, su claridad y su sencillez para el buen funcionamiento, dos décadas más tarde la libertad en el planteamiento de su diseño sería total. Este hecho evidencia una intención clara: el concurso trataría de obtener el mayor número posible de ideas que sirvieran de base para la redacción de proyectos de las obras de urbanización del futuro área de expansión.

Por lo tanto para el año 1961 el Concurso se planteaba con unas intenciones claras y unas premisas especialmente reelaboradas y adaptadas, también en cuestiones de infraestructura como el sistema viario⁹. Ante todo, Bilbao debía mostrarse y confirmarse como una ciudad con potencial en excelencia, y para ello nada mejor que proponer el desarrollo de su ciudad en un ámbito cultural y urbano de carácter internacional. La revisión de la información interna de los responsables del concurso, archivada por Eugenio María Aguinaga¹⁰, denota el interés por una buena organización y una buena presencia de la ciudad en el contexto internacional, reflejado en la correspondencia intercambiada con la U.I.A.¹¹, la publicación del Concurso y sus resultados en diversidad de periódicos y revistas no sólo de difusión nacional, sino también internacional (como las revistas “Baumeister”, “The Architect & Building News” y la propia publicación de la U.I.A.¹²). La lectura de la correspondencia con los consulados de cada país en que hubiera urbanistas inscritos, la meticulosidad en la inscripción de los participantes, las respuestas a sus dudas y el reenvío de esa información al resto de los participantes, la organización de la exposición de los trabajos, la acumulación de información sobre otros concursos previos de

urbanismo y las experiencias de Alger y Annaseres, son otras manifestaciones de la difusión internacional¹³.

Este carácter extra-regional que pretendía tener el concurso, abierto a un amplio espectro de planteamientos y bases culturales, en definitiva, esta "apertura urbanística" capaz de "olvidar" el urbanismo más rígido propio del momento anterior también se reflejaría en la elección del jurado, donde por igual número se combinaban arquitectos lugareños y foráneos. Lorenzo Hurtado de Saracho, Alcalde de Bilbao, sería el Presidente. Mientras que como Secretario, Asesor Técnico y Vocal intervendrían Eugenio María de Aguinaga, el ingeniero Pedro Martínez de Artola y Ángel Galíndez, respectivamente. Ya como arquitectos con voz y voto figurarían Athur Ling Eso y Sir William Holford, ingleses, Robert Auzelle, francés, frente a los correspondientes locales Manuel Romero Aguirre, José Sans Gironella y Germán Aguirre¹⁴.

El resultado, en consecuencia, mostraría la variedad deseada, así como la frescura y actualidad de los planteamientos. Un análisis actual nos permite reconocer la influencia global del Movimiento Moderno, así como la posterior aparición de sucesivas alternativas, entre otras, la postura más ortodoxa y radical del Movimiento Moderno, una primera evolución de sus premisas, e incluso una serie de propuestas con marcada influencia por las Megaestructuras. Derivaciones todas ellas que operan en Europa en aquellos años y que son, de por sí, altamente interesantes.

Un análisis del jurado, en su momento, destacó las cualidades de los proyectos, involucrados en la correcta comprensión del concepto de unidad de barrio, en la distribución de los edificios públicos, en la separación de tráfico peatonales y de automóviles- y en el correcto acoplamiento de las vías de circulación (poniendo de nuevo en evidencia la influencia infraestructural del momento), cada vez mejor resueltos. E incluso distinguió la asunción de distintos esquemas urbanos, encuadrados en diversas tendencias, aún dentro de un mismo país, y la transitoriedad conceptual urbana del momento¹⁵.

Sin embargo, el Concurso para el Valle de Asúa se plantea en un momento de especial singularidad en el panorama cultural y urbano. La escisión producida en el CIAM IX (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, celebrado en Aix en Provençe, 1953), debido a las primeras críticas en profundidad al planteamiento del Movimiento Moderno, concluye con la aparición del denominado Team X y de sus postulados en el CIAM X (Dubrovnik, 1956). La propagación de sus planteamientos y proyectos es amplia y rápidamente difundida, por lo que buena parte de los participantes en Asúa sienten la necesidad de ponerlos en práctica y superar la radicalidad, rigidez y austeridad del Movimiento Moderno.

Una serie de propuestas, entre las que se incluyó al proyecto ganador del Concurso y dos de las propuestas con accésit, intentan "trascender los esquemas habituales". Entre otras cuestiones, porque "el racionalismo responde de manera limitada ante un mundo más complejo de realidades"¹⁶. Nos referimos a las respuestas propias del Team X europeo. La presencia de Josic, Candilis y Woods en el Concurso resulta paradigmática, por reflejar el impulso e importancia que el Concurso de Asúa tuvo en el panorama internacional. Y su propuesta alcanzaría, de nuevo, las cotas más representativas del estructuralismo.



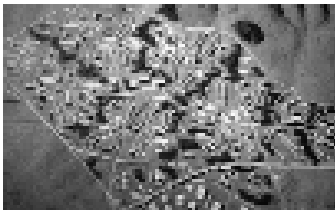
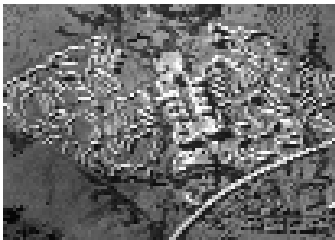
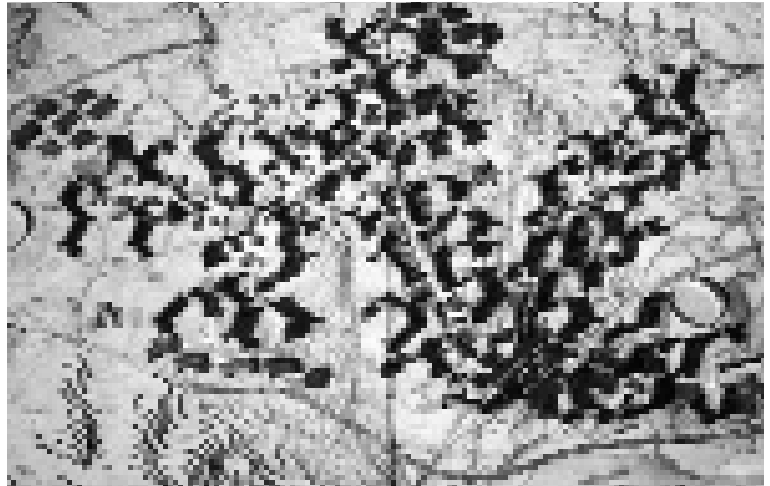
Exposición de las propuestas. Pabellón de la Feria de Muestras. Bilbao, 1962.

13. La exposición de los trabajos se realizó inicialmente en el desaparecido pabellón de la Industria Pesada de la Feria de Muestras de Bilbao, para posteriormente viajar a Madrid.

14. El arquitecto municipal Germán Aguirre, en realidad, fue convocado en sustitución de Antonio Perpiñá, que por accidente laboral no pudo acudir a Bilbao. Asimismo Ling Eso, a quien sustituyó André Gutton (francés), y Sir Holford, a quien sustituyó el italiano Plinio Marconi, desestimaron finalmente su invitación por incompatibilidad en sus fechas.

15. Por el contrario, el jurado criticaba "los espacios, el ambiente, la composición de volúmenes, la evolución posible del organismo urbano", entre otras cuestiones porque en muchos casos los proyectos "no son más que una repetición en número de ejemplares de un esquema de conjunto comprendiendo volúmenes edificados", en Cfr. AUZELLE, Robert, "Informe sobre el Concurso", Corporación Gran Bilbao, *Concurso Internacional Valle de Asúa*, Imprenta Industrial S.A., Bilbao, p. 33.
16. FULLAONDO, Juan Daniel, Bilbao 1: *La Arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1969, p. 230.

Propuesta no premiada de Josic, Candilis y Woods.



Accésit. Harro Freese, Gerhard Petri, Manfred Ketzer y Jungen Benecke.

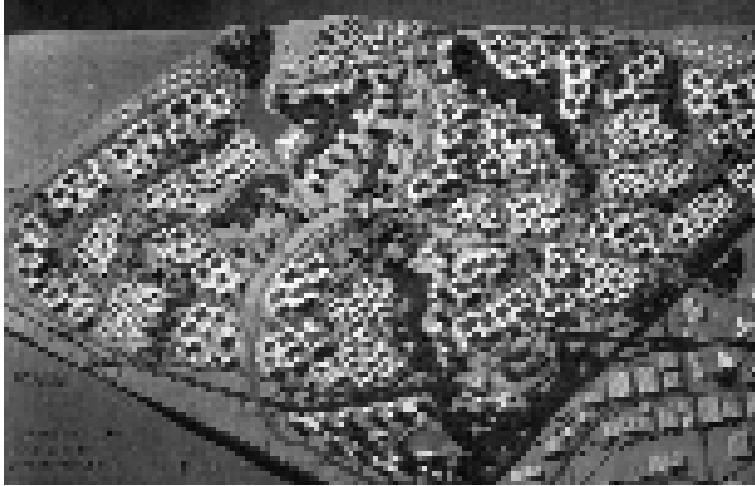
Accésit. Jerzy Czyz, Jan Furman y Andrzej Skopinski.

Con un esquema similar al planteado en Toulouse le Mirail, el equipo que residía en Francia colonizaría el territorio en base a un tejido hexagonal de bloques residenciales que, anclados al sistema viario y equipamental, permitirían reflejar principios basados en la complejidad urbana y la agrupación nuclear.

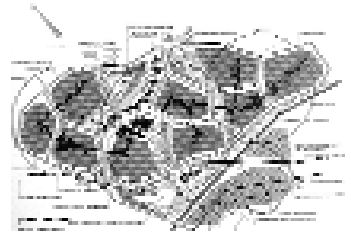
Los accésits del equipo de Harro Freese, Gerhard Petri, Manfred Ketzer y Jungen Benecke (de Alemania) y del equipo de Jerzy Czyz, Jan Furman y Andrzej Skopinski (de Polonia) compartirían similares principios. Pero pecarían, el primero, de un excesivo y grandilocuente centro cívico. El segundo, de una excesiva amplitud en el espacio libre y una excesiva formalización y dimensión en los edificios residenciales que envuelven o crean esos espacios. Ambas propuestas parecen influidas por el concepto de “cluster” al estilo de los Smithson y recuerdan edificaciones urbanas construidas por ellos, como su propuesta para el Concurso de Berlín (1958) o la urbanización Robin Hood Gardens (Londres, 1964).

Por lo tanto estas propuestas estructuraron el nuevo Asúa en base a la repetición o agrupación de un módulo base, para configurar la ordenación como si de un “racimo” se tratase. Dos o más edificios configurarían el patio vecinal. A su vez, la suma de varios patios configurarían el “cluster”, que podría ser entendida como la unidad de la agrupación. Para este “cluster” se estudiaría el equipamiento básico. Y su dimensión, en atención al planteamiento de los Smithson, vendría determinada por las distancias máximas a recorrer por sus usuarios. A partir de ahí, de manera sucesiva, irían agrupándose más “clusters”, hasta que su número, dimensión, y las distancias hasta una serie de equipamientos de orden superior indujeran a la ubicación de un centro cívico, altamente dotado para satisfacer las necesidades de la población.

En el plano teórico, las propuestas mencionadas seguirían los criterios estructuralistas. En el plano formal, las variaciones en detrimento de la rigidez, seriación y austeridad racionalista provocarían un desarrollo en la disposición de los bloques residenciales de dudosa efectividad. Y es que ambas propuestas son incapaces de coordinar “queiebros” coherentes de su edificación para obtener espacios reducidos o diferenciados. En el proyecto encabezado por Harro



Primer premio del concurso. Julio García Lanza, Valentín Rodríguez Gómez y Alfonso Soldevilla.



Esquema organizativo del Primer Premio.

los espacios resultan ambiguos y parecen disponerse sin un criterio claro. En el proyecto encabezado por Jerzy Czyz, como vimos, los espacios propios de la agrupación resultan demasiado amplios, y los espacios vecinales exacerbadamente longitudinales.

La propuesta ganadora de Julio García Lanza, Valentín Rodríguez Gómez y Alfonso Soldevilla, el primer premio, también se sitúa en estos parámetros. En primer lugar, por la riqueza y variedad del tipo edificatorio: torres en altura, bloques de gran altura en retículas geométricas de singular riqueza y multiplicidad de disposiciones, bloques de menor altura según el mismo esquema, y toda una diversidad de equipamientos intencionadamente distribuidos en los intersticios de los anteriores tipos.

En segundo lugar, por la categorización y ordenación estructural urbana a partir de la estructura social. Así, si en 1946 se consideraba que el valle fuera destinado a la clase media, a personas que trabajasen en Bilbao (tras considerar que la población obrera quedaría ligada a los centros de producción y la población de lujo preferiría acercarse más al mar, de Algorta hasta la Galea), en 1961 el planteamiento aboga por la imbricación de las distintas clases sociales, aun a sabiendas de que habrían de construirse distintos tipos de vivienda.

El equipo de Lanza distinguirá, como ese mismo año haría la Revisión del Plan Comarcal, distintos grados o categorías, que de manera escalonada y en función de su importancia, se podían ordenar. Por un lado la parroquia, cuantificada por los vencedores en 12.000 habitantes y variable, entre 10.000 y 20.000 personas según el Comarcal. Por otro el barrio, cuantificada en 40.000 habitantes según Lanza y entre 20.000 y 80.000 habitantes por el Comarcal. Por último la propuesta ganadora analizaba también el propio núcleo, la ciudad de Asúa.

La estructura se organizaría en un proyecto unitario y no sumatorio, partiendo de la propuesta general, que se compondría de tres barrios. Y, a su vez, cada barrio de tres parroquias. Obviamente, para cada categoría se consideraba un grado de equipamiento y servicio, por lo que Asúa quedaba perfecta y

equitativamente dotada. Además los autores eran conscientes del carácter que debía de tener cada categoría: “dentro de tal estructura, se estudian las formas exteriores de vida cívica, espacios comunes vitales, servicios generales y desplazamientos poblacionales”¹⁷.

Pero la propuesta disfrutaría de otras virtudes, que tratamos de resumir. Una de ellas, la perfecta disposición en la topografía. El juego volumétrico y geométrico permitía no sólo distinguir y diferenciar los espacios libres, sino un acoplamiento perfecto a la superficie del suelo. Otra de ellas, la construcción por etapas, que permitía no perturbar las actividades de los ciudadanos. Y por último una valoración y respeto por las áreas verdes existentes y una defensa y adaptación con respecto de las características climáticas.

EUROPA-NORTEAMÉRICA

Los dos planteamientos, que para simplificar los vamos a calificar como estructuralista y simbologista, tienen en común, como ya se ha comentado, el intento de enriquecer el mensaje de la Carta de Atenas con una atención a parámetros más complejos que, evidentemente, operan en la ciudad. Pero las diferencias también son fundamentales.

Los planteamientos europeos basados en los principios estructuralistas decantan el modo de entender y desarrollar la ciudad en base a prestar una mayor atención a su estructura social, al origen y lugar en que se han de asentar sus ciudadanos, y a las relaciones entre las personas que han de compartir la misma ciudad. Así, al implementar la concepción racionalista de la ciudad con estos factores sociales, la escala humana en la conformación de los espacios de la ciudad se vuelve fundamental. La jerarquía, la diferenciación de escala y tamaño, o sus pautas de diseño son características que diferencian al modelo estructuralista con respecto al periodo anterior. La asunción de estos principios es, al mismo tiempo, buena prueba de su aceptación.

En la postura de Kahn, punta de lanza para norteamérica, ningún espacio intermedio favorece la transición de escala, y los lugares de esparcimiento y representación son de tamaño desproporcionado, llegando a abrumar la inmensidad de la escala¹⁸. Pero su búsqueda rigurosa de la razón de ser de la forma le condujo a intentar también un orden y una claridad espacial urbana basada en la simbología del lugar y en el significado compositivo¹⁹, característica que desde el momento irradia el planeamiento urbano norteamericano y sucesivas derivaciones.

En definitiva, dos modos de introducir variables más complejas pero necesarias en la ciudad. Una, mediante el método estructural, simplificado a nivel proyectual, concediendo importancia a las necesidades sociales de tipo funcional en una escala menuda (y no como preconizaba el Movimiento Moderno).

Otra, mediante el recurso a grandes gestos, concediendo importancia a la necesidad simbólica del ser humano y la percepción consecuente. Las dos, sin embargo, dentro de un orden. La primera, un orden laberíntico (Van Eyck). La segunda, un orden clásico. Las dos tendrán, en cualquier caso, consecuencias muy diversas en el posterior discurso disciplinar.

17. Cfr. "Fallo del Concurso", *Corporación Gran Bilbao, Concurso Internacional Valle de Asúa*, Imprenta Industrial S.A., Bilbao, p. 47.

18. Una cuestión que se muestra de manera exacerbada otros planteamientos a gran escala del autor, como la ciudad de Dacca, Bangladesh. Cfr. ORDEIG, José María. *Diseño Urbano y Pensamiento Contemporáneo*, Instituto MONSA de Ediciones, Barcelona, 2004, p. 68.

19. Cfr. NORBERG-SHULZ, Christian, "Kahn, Heidegger. El lenguaje de la arquitectura", AA.VV., *Arquitectura*, n. 223, marzo-abril, 1980.

DE MADRID A GRANADA PASANDO POR NUEVA YORK

LA EXPERIENCIA AMERICANA DE FERNANDO CHUECA GOITIA Y EL *MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA*¹

Javier Martínez González



Fig. 1. "Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952". *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, 136.

El 26 de mayo de 1951 Fernando Chueca Goitia partía del aeropuerto de Barajas rumbo a Nueva York, donde permanecería casi un año. No era, desde luego, el primer arquitecto español en llevar a cabo una estancia prolongada al otro lado del océano². Y, mucho menos, sería el último³. Sin embargo, su periplo por tierras de América ha sido destacado como un hecho de singular importancia para el desarrollo de la arquitectura española inmediatamente posterior⁴.

Pocos meses después de regresar de los Estados Unidos, Chueca convocó a los arquitectos españoles para retirarse durante tres días a la Alhambra con objeto de "meditar sobre las bases de la nueva arquitectura" en nuestro país⁵. En el *Manifiesto* que redactó sintetizando lo tratado en aquellas jornadas queda claro cómo su reciente experiencia americana no le había dejado indiferente. A este respecto, Juan Calatrava ha señalado cómo sin ella "resultaría sorprendente, por ejemplo, la comparación entre las torres de la Alhambra y los rascacielos americanos"⁶. Y otros autores se han referido a una cierta orientación orgánica del texto, circunstancia reforzada por el hecho de que Wright es el único arquitecto citado en sus páginas⁷. Este artículo pretende mostrar las

1. A la memoria de Fernando Chueca Goitia.
2. Gabriel Alomar y Francisco Javier Sáenz de Oiza –por citar tan sólo dos entre los más conocidos–, habían permanecido una larga temporada en los Estados Unidos. Sobre la estancia del primero, cfr. En ALOMAR, G., "El momento actual de la arquitectura norteamericana" *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, 11-12, pp. 28-37; MARTÍNEZ, C., "La aportación de Gabriel Alomar a la formación de una nueva mentalidad urbanística en el ambiente de la arquitectura española 1950/1965", en *Actas del Congreso Internacional 'De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965'*, T6 ediciones, Pamplona, 1998, pp. 283-291; ALOMAR, G., *Memorias de un urbanista 1939-1979*, Miquel Font, Palma de Mallorca, 1986. Sobre la que llevó a cabo Sáenz de Oiza, cfr. el artículo de César Martín en este mismo volumen.
3. Una relación de arquitectos que llevaron a cabo visitas a los Estados Unidos y a otros países puede encontrarse en ALARCÓN REYERO, C., *La arquitectura en España a través de las revistas de arquitectura, 1950-1970. El caso de 'Hogar y Arquitectura'* [Tesis doctoral inédita] Universidad Politécnica de Madrid, 1999, vol. II, Anexo K, pp. 1-12.
4. Para Carlos Sambrićio, por ejemplo, los dos libros redactados por Chueca como resultado de su estancia en los Estados Unidos "influyen y determinan el camino de la nueva arquitectura española": Cfr. SAMBRICIO, C., "Fernando Chueca Goitia, historiador de la arquitectura", en *Goya: revista de arte*, 1998, 264, p. 141.
5. CHUECA, F., *Manifiesto de la Alhambra*, Ministerio de Gobernación. Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1953, p. 12. Todas las citas al texto serán de esta primera edición de 1953. Aunque el *Manifiesto* va firmado por veinticuatro arquitectos, Fernando Chueca aparece aquí como autor por los motivos a los que me referiré más adelante: cfr. el epígrafe III. Granada. La convocatoria llevaba por título "La Alhambra y nosotros" y fue publicada con algún tiempo después en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1952, pp. 10-13. Es posible encontrar también el texto al comienzo de las páginas que la *RNA* dedicó a las sesiones granadinas: "Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, 136, pp. 13-15 (Fig. 1).

trazas que el *Manifiesto de la Alhambra* contiene de la estancia neoyorkina de Chueca y en qué medida ésta pudo influir sobre él.

I. MADRID

A la hora de abordar el viaje de Fernando Chueca a los Estados Unidos, resulta de interés situarlo en el contexto de su itinerario profesional. Nacido en 1911, Chueca había terminado el último curso de Arquitectura en Madrid pocos meses antes de comenzar la guerra civil. El forzoso parón bélico y su participación en las labores de protección del patrimonio artístico madrileño durante la contienda afirmaron en él la “inclinación hacia el arte y sus problemas, hacia la historia y la restauración de nuestros monumentos”⁸. La depuración profesional a la que fue sometido al terminar la contienda supuso un espaldarazo forzoso a su condición de historiador, “preparada por vocación pero ejercida por la fuerza de las circunstancias”⁹.

Así, apenas concluida la guerra comenzó a redactar un buen número de trabajos de historia y teoría de la arquitectura que vieron la luz en diversas publicaciones periódicas¹⁰. En ellos pueden encontrarse incoadas algunas de las cuestiones que abordaría con mayor detenimiento en 1947, en las páginas de *Invariantes castizos de la arquitectura española*¹¹, quizá el texto más conocido de su enorme bibliografía. Como el propio Chueca ha recordado en numerosas ocasiones-, el *Manifiesto de la Alhambra* es “una ampliación y más extensa confrontación de las mismas teorías” contenidas en aquél y ninguno de ellos llega a comprenderse completamente sin el otro¹².

Durante los años que median entre ambos escritos (1947-1953), Chueca comenzó a interesarse por cuestiones de carácter urbanístico, se vinculó como docente al Instituto de Estudios de Administración Local, participó en la fundación y desarrollo de las Sesiones de Crítica de Arquitectura y, sobre todo, continuó escribiendo, hasta dar a la imprenta media docena larga de títulos¹³. En el panorama de una arquitectura española estrechamente vinculada a la práctica, cualquier labor de reflexión teórica -máxime si llegaba a formularse por escrito con cierta brillantez y continuidad- difícilmente podía pasar inadvertida. De este modo, pronto se le adjudicó “el primer lugar [entre] nuestros publicistas de arquitectura”¹⁴, la autoría de “los más importantes estudios de arquitectura conocidos hasta ahora en España”¹⁵ y la consideración de auténtica cumbre” en la geografía de la literatura arquitectónica española¹⁶.

Con todo, hasta ese momento el historiador español había dedicado preferentemente su atención a las realizaciones de los siglos XVI al XVIII. Los artículos dedicados a cuestiones de arquitectura contemporánea eran escasos y de no demasiada entidad: una brevísima síntesis crítica del desarrollo de la arquitectura moderna; las reseña de las estancias de Paul Bonatz y Alvar Aalto a Madrid; algunas notas sobre Lutyens y poco más¹⁷. Por este motivo, para algunos de sus colegas debió de resultar una sorpresa cuando, a comienzos de 1951, les anunció que la Academia de Bellas Artes de San Fernando -a través de la Fundación Conde de Cartagena- le había otorgado una beca y que partiría en breve para una larga estancia en Estados Unidos, el país que albergaba en el imaginario del periodo las realizaciones de la más moderna arquitectura.

6. CALATRAVA, J., “El Manifiesto de la Alhambra”, *Arquitectos*, n. 154, 2000, 128.

7. Cfr. ISAC, Á. “La visión arquitectónica de la Alhambra: el Manifiesto de 1953”, en CHUECA, F., *Manifiesto de la Alhambra*, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1993, p. 20.

8. CHUECA, F., *Materia de recuerdos: poemas 1937-1947*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 16.

9. *Ibid.* pp. 21-22.

10. Sería demasiado prolijo recogerlos aquí. Quien tenga interés en conocerlos, puede consultar *Chueca en libros y revistas* [recurso electrónico], en <http://www.udc.es/etsa/biblioteca/red/chueca.pdf>, Biblioteca de Arquitectura. Universidad de Sevilla, 2003 (consulta 15.X.2005), donde se encuentra una recopilación bastante exhaustiva de la producción escrita de Fernando Chueca Goitia.

11. CHUECA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Dossat, Madrid, 1947.

12. Cfr. por ejemplo, el Prólogo a la segunda edición de *Invariantes castizos de la arquitectura española*: CHUECA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española; Invariantes en la arquitectura hispanoamericana; Manifiesto de la Alhambra*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1971.

13. Cfr. nota 10.

14. “La Catedral de Valladolid”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1947, 5, p. 40.

15. MASSOT, F., “Nueva York, forma y sociedad”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, marzo 1953, p. 38.

16. Palabras de Carlos de Miguel en “Crítica de las Sesiones de Crítica de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, agosto-septiembre 1956, 176-177, p. 72. Un par de décadas más tarde, recordando las colaboraciones de Chueca en la *Revista Nacional de Arquitectura*, insistía de nuevo Carlos de Miguel en que sus “datos de crítico de arquitectura, escritor y conferenciante no [tenían] par entre los arquitectos españoles”: “Recopilación de 25 años de la *Revista Nacional de Arquitectura* y de la revista *Arquitectura* [julio 1948-diciembre 1972]”, *Arquitectura*, enero-febrero 1973, 169-170, p. 10.

17. “La arquitectura de la Postguerra”, *Arte y Letras*, septiembre 1942, 11; “El arquitecto Paul Bonatz en Madrid”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1943, 2, pp. 119-123; “Sr. Edwin Lutyens”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1945, 9, pp. 65-67; “El arquitecto Alvar Aalto, en Madrid”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, junio 1951, pp. 13-16.

II. NUEVA YORK

En el testimonio que el propio Chueca ha dejado de su viaje, recoge cómo partió hacia la gran manzana sin tener demasiado claro a qué tareas dedicaría los once meses de su estancia¹⁸. Al final, con el criterio de centrar su actividad en un tema concreto, pero sin renunciar a una visión general, decidió orientar su labor en torno a la consecución de un triple objetivo. De una parte, obtener un conocimiento general del país y de los problemas que se planteaban en su vida urbana; al mismo tiempo, profundizar en sus conocimientos de urbanismo -para lo que cursó un par de semestres en la Universidad de Columbia¹⁹ -; por último, estudiar -desde el punto de vista de sus problemas arquitectónicos, de instalación y funcionamiento- algunos museos de arte y otras instituciones afines, con vistas a determinados trabajos que debía afrontar a su regreso a España²⁰.

Una vez asentado en Nueva York, llevó a cabo algunos viajes por diversas ciudades del territorio americano: entre el 1 y el 10 de septiembre de 1951, Boston; al mes siguiente, Washington; al final de noviembre, Filadelfia; con el comienzo del año 1952, un periplo que le llevó a Baltimore, Washington, Norfolk y Williamsburg, entre otros lugares. Visitó también Chicago, donde pudo contemplar algunas obras de Wright -“no muchas por su enorme dispersión”²¹-, Sullivan y Mies. Con éste último visitó las dos torres de apartamentos *Lake Shore Drive* que estaba terminando y cuya “arquitectura escueta, como la impusiera el ascetismo de un nuevo San Bernardo, [le] causó enorme impresión, como todo lo de este arquitecto”²².

Además, aprovechó los meses de estancia para redactar dos textos, que serían publicados a su vuelta por el Instituto de Estudios de Administración Local. El primero, *Viviendas de renta reducida en los Estados Unidos* (Fig. 2), surgió como trabajo final del curso de *Planning* en Columbia. Chueca afrontó esta cuestión contemplando los “enormes esfuerzos” llevados a cabo para facilitar a personas menos pudientes “viviendas salubres y decorosas donde gocen de aire, sol y amplios lugares de esparcimiento”²³. Intuía que el estudio de las repercusiones en materia urbanística de esa tipología residencial podría ser de utilidad a la hora de afrontar el grave problema de la vivienda planteado en España. No se le escapaban las enormes diferencias -no sólo económicas y técnicas, sino también de costumbres y estilo de vida- que separaban el medio americano del español, pero estimaba que el conocimiento de lo realizado allí serviría como estímulo -no como molde o patrón- en la tarea de alcanzar soluciones adecuadas al ámbito hispano²⁴.

La importancia de este escrito ha sido subrayada por Carlos Sambricio en diversas ocasiones. El texto se habría convertido, para los jóvenes arquitectos españoles que recibieron sus lecciones en “una referencia clave para reclamar el rechazo a una arquitectura todavía artesanal (mano de obra barata y altamente cualificada), incapaz de solventar los problemas derivados de la escasez de viviendas”²⁵. Además, la información que contenía, habría posibilitado la apertura, según Sambricio, de un nuevo “frente de debate al rechazar la ordenación de bloques abiertos característica de la OSH y el INV, introduciendo, por ejemplo, referencias a composiciones estrelladas, a ordenación de bloques dispuestos oblicuamente a la calle y a organización de las viviendas en bloque buscando una mayor economía de escaleras”²⁶.

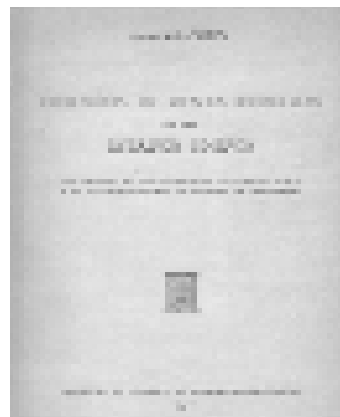


Fig. 2. CHUECA, F. *Viviendas de renta reducida en los Estados Unidos: un estudio de los conjuntos en gran escala y de sus repercusiones en materia de urbanismo*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1952.

18. Como ya ha quedado recogido, salió de Barajas el 26 de mayo de 1951. Abandonó Nueva York de regreso a España el 30 de abril de 1952.

19. Estuvo matriculado dos semestres. Durante el primero cursó *Planning, Seminar in Urban Planning Research and Urban Sociology*. En el segundo, *Planning and Housing Round Table*: Cfr. CHUECA, F., “Un arquitecto español en los Estados Unidos. Memoria presentada a la Academia en la beca “Conde de Cartagena””, *Academia*, primer semestre 1954, p. 253.

20. Principalmente la ampliación del Museo Lázaro Galdiano, del que había concluido su instalación antes de partir a Nueva York. La residencia de José Lázaro Galdiano -un proyecto encargado a José Urioste en 1903, aunque reformado por Joaquín Kramer y Francisco Borrás- había abierto sus puertas al público como Museo el 27 de enero de 1951, tras la adecuación del edificio y sus instalaciones por Fernando Chueca Goitia según el proyecto museológico dictado por José Camón Aznar.

21. Esta es toda la mención que hace del arquitecto de Wisconsin: *Ibid.*, p. 247.

22. De su encuentro con Mies concluía Chueca: “me facilitó de haber tenido tan interesante oportunidad”: *Ibid.*, p. 246. En Harvard tuvo también oportunidad de conocer a Walter Gropius.

23. CHUECA, F., *Viviendas de renta reducida en los Estados Unidos: un estudio de los conjuntos en gran escala y de sus repercusiones en materia de urbanismo*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1952.

24. “El estudio de aquellas realizaciones podría ser de gran interés para mi país, no digo para tratar de imitar soluciones o procedimientos, lo que sería ingenuo por estas mismas diferencias del medio, pero sí para estimular otras adecuadas o ceñidas al nuestro”: CHUECA, F., *Viviendas de renta reducida...*, p. 7.

25. CHUECA, F., *Viviendas de renta reducida...*, p. 142.

26. SAMBRICIO, C., “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”, en SAMBRICIO, C. (ed.) *Un siglo de vivienda social 1903-2003*, Nerea, Madrid, 2003, vol. I, p. 36.

27. CHUECA, F., “La Alhambra y nosotros”, *cit.*, p. 13.

28. CHUECA, F., *Manifiesto...*, *cit.*, p. 26.



Fig. 3. CHUECA, F. *Nueva York: forma y sociedad*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1953.

Sin embargo, a efectos del presente artículo, este primer escrito americano de Chueca tiene un interés limitado, en la medida que el *Manifiesto de la Alhambra* no se concibió como un prontuario de soluciones con las que resolver determinados problemas -por ejemplo, el de la vivienda social- sino, más bien, como un intento de “establecer las bases espirituales de una nueva arquitectura auténticamente española”²⁷.

Por ello, y aunque llegaron a apuntarse de modo genérico algunas directrices para la renovación de la disciplina, la única conclusión explícita que recogía el *Manifiesto* fue la “visita de peregrinación a la Alhambra” que todo arquitecto novel debía realizar “antes de sentarse al tablero y sentir la responsabilidad de esa línea que va a materializarse en piedra o ladrillo”²⁸. Esta circunstancia evidencia cómo, para Chueca, una arquitectura verdadera “expresión de la época”²⁹, tenía mayor necesidad de asentarse sobre una substrato histórico y cultural firme, que de contar con un repertorio de soluciones tipológicas adecuadas o de beneficiarse de unas políticas de construcción eficaces.

Desde esta perspectiva, el segundo de los textos fruto de la estancia en los Estados Unidos, está más ligado al tipo de reflexiones planteadas por el documento granadino. En *Nueva York, forma y sociedad*³⁰ (Fig. 3), Chueca abandonó el tono de investigación positivista del trabajo anterior y adoptó otro menos académico y formal, más apto para recoger el conjunto de sensaciones experimentadas durante sus trayectos por la gran urbe³¹. Al final, lo allí reunido rebasó la órbita de la interpretación urbana que el autor se había propuesto, para convertirse, a través del prisma de Nueva York, en la exploración “de un mundo nuevo”³². A él tendré ocasión de referirme con más detenimiento en el siguiente epígrafe.

III. GRANADA

El empeño por abordar las repercusiones de la estancia americana de Chueca sobre el *Manifiesto de la Alhambra* (Fig. 4) no tendría sentido si el arquitecto madrileño hubiera sido tan sólo uno más de los veinticuatro firmantes del escrito. Afortunadamente para quien redacta estas líneas, el historiador español consideró siempre el *Manifiesto* un texto ‘de su propiedad’. De hecho, pasados los años, lo incluyó junto a “Invariantes en la arquitectura hispanoamericana”, en la edición de bolsillo de *Invariantes castizos* que él mismo impulsó en 1971³³. Si se le interrogaba por la razón de esta ‘apropiación’ respondía con naturalidad que era debida a que lo había escrito él³⁴.

Esta afirmación, en apariencia trivial, contiene la respuesta a la pregunta; respuesta que, sin embargo, sólo es posible percibir enteramente cuando se coteja el texto del *Manifiesto* con las conclusiones que los distintos grupos de trabajo de las jornadas granadinas le entregaron para que ordenase y diese forma. Se entiende entonces que, efectivamente, el escrito era suyo: no sólo “resumió, dándole forma literaria”³⁵ las contribuciones que le llegaron, sino que rehizo algunas y omitió otras; eliminó lo que no fue de su gusto y agregó lo que juzgó oportuno; acentuó determinados matices y relegó otros a un segundo plano³⁶. Y, por si esto fuera poco, hizo preceder el texto de un larguísimo preámbulo -enteramente suyo- tras el cual “podría terminar el *Manifiesto*, ya que su mensaje espiritual ha[b]ía quedado expresado”³⁷.

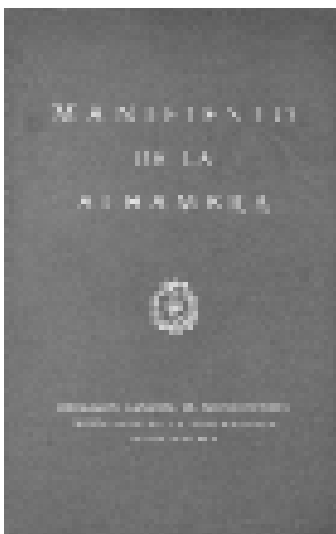


Fig. 4. CHUECA, F. *Manifiesto de la Alhambra*, Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1953.

LA 'TENTACIÓN' AMERICANA

Fernando Chueca estaba particularmente interesado en mostrar la existencia de nuevos territorios en los que pudiera afincarse la arquitectura española de los años siguientes. Y lo estaba porque temía que echase raíces en lugares que él juzgaba poco recomendables. La actitud de fondo del *Manifiesto*, no explícitamente reconocida, pero tampoco completamente velada, manifestaba un profundo temor. Era precisamente este miedo el que había generado el texto y el que permitía interpretarlo como una solución de urgencia -si es que no un intento a la desesperada- por eludir lo que algunos consideraban inevitable.

Reconocía el historiador español al comienzo del escrito que nacía éste “de la inminencia de la revolución que se avecina”³⁸, cuestión que planeaba desde tiempo atrás sobre la cabeza de algunos profesionales. Ya en 1948, Gabriel Alomar había advertido acerca de las nuevas corrientes que “no tardarían en encenderse en las generaciones más jóvenes de arquitectos”, tan pronto como se normalizasen el contacto con las modernas realizaciones extranjeras y el suministro de materiales de construcción actuales³⁹. La conciencia de una amenaza a las puertas se agravaba con el recuerdo de malas experiencias pasadas, vinculadas al carácter extremista que habían tomado alternativamente las tendencias arquitectónicas de la primera mitad de siglo en nuestro país. Opuesto al exacerbado nacionalismo del 98 había apuntado el internacionalismo de tiempos de la República, al que volvió a enfrentarse tras la guerra un nuevo brote de tradicionalismo⁴⁰. Puesto que se era consciente del agotamiento de éste último, todo apuntaba ahora hacia otra “reacción estética violenta” en sentido contrario, a cuyos efectos perjudiciales se había referido Gabriel Alomar al afirmar -sólo medio en broma- que podrían obligar a “poner fundas a las torres de El Escorial o a ‘cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid’”⁴¹. Los firmantes del texto alhambriño se consideraban “ya demasiado cansados de virajes bruscos y caprichosos”⁴² y mostraron a lo largo del escrito clara preferencia por el “equilibrio”, la “prudencia” y la “serenidad” en las realizaciones⁴³.

El tono medio ecuánime y ponderado por el que se suspiraba no llegaría a alcanzarse dejando que los acontecimientos siguieran su curso natural. Por ello, el único modo de evitar que el futuro desarrollo de la arquitectura hispánica se decidiera por lo que, algún tiempo atrás Víctor d’Ors, había denominado “un violento e irresponsable juego de péndulo”⁴⁴, era “anticiparse” a él y “encauzar[lo] desde arriba”⁴⁵. Los miembros de la “generación central, equidistante entre los que llegan y los que se van”⁴⁶, que componían el grupo mayoritario entre los firmantes del *Manifiesto*, no mostraban demasiada confianza en lo que pudieran hacer las nuevas generaciones. Su falta de “experiencia y serenidad” las convertía en presa fácil de un “internacionalismo enteramente privado de raíces propias”⁴⁷.

No resulta difícil imaginar que, mientras formulaba por escrito estas ideas, Chueca tuviera en la cabeza algunas de las arquitecturas contempladas durante su estancia en la ciudad del Hudson. Era de la opinión de que este país se encontraba en aquel momento sumergido de lleno en una fase que llamó de “estilo internacional europeo” y desconfiaba que pudiera llegar a modularla “con rasgos distintivos nacionales”⁴⁸. Puesto que se percataba de la seducción que aquella arquitectura podría ejercer sobre conciencias arquitectónicas todavía poco formadas, quiso advertir del peligro de que llevase a “tomar posturas

29. *Ibid.* p. 25.

30. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1953. Una versión abreviada de esta obra puede encontrarse en: CHUECA, F., “Estampas neoyorkinas”, en *Retazos de una vida. Relatos de viaje*, C.I.E. Dossat 2000, Madrid, 1997, pp. 19-70.

31. Algunas de sus impresiones quedaron también plasmadas en rápidos apuntes a lápiz (Fig. 5).

32. *Ibid.* p. 14.

33. CHUECA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española...*, 1971, cit. *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana* había aparecido originariamente publicado en *Revista de Occidente*, abril-mayo-junio 1966, 38, pp. 241-273.

34. Martínez González, J., *Conversaciones con Fernando Chueca Goitia* [documento inédito], Madrid, mayo de 2004.

35. CHUECA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española...*, 1971, cit., “Prólogo a la segunda edición”.

36. Mostrar el modo concreto en que llevó a cabo esta tarea desborda las posibilidades de este escrito.

37. Pp. 3-26. Lo que venía después -las conclusiones rehechas de los distintos grupos de trabajo (pp. 29-49)- “no [son] más que observaciones sugeridas por el monumento y por el cambio de impresiones que tuvimos [...]”. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 26.

38. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 6.

39. ALOMAR, G., “Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, junio 1948, 7, p. 15.

40. Cfr. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., pp. 4-5.

41. ALOMAR, G., “Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual”, cit. p. 15.

42. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 6.

43. *Ibid.* pp. 4, 5, 7.

44. D’ORS, V., “Estudios de Teoría de la Arquitectura. I. Sobre el ábaco y el equino”, *Revista Nacional de Arquitectura*, octubre-noviembre 1947, 70-71, p. 338.

45. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 6.

46. *Ibid.*

47. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 7.

48. “Experiencias arquitectónicas de un viaje a Norteamérica”, *Revista Nacional de Arquitectura*, marzo 1953, 135, p. 50.



Fig. 5. *Midtown Skycrapers*. CHUECA, F. *Nueva York: forma y sociedad*. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1953.

muy peligrosas y, en algún caso, extremadamente radicales⁴⁹. Él mismo había experimentado la fascinación causada por “la verticalidad triunfante y unánime⁵⁰ que caracterizaba al rascacielos americano y había llegado a definir el edificio de la ONU en Nueva York como “un formidable monumento elevado a la belleza⁵¹”. Ciertamente, la arquitectura norteamericana no era reducible a esta tipología en altura, pero en ella residía “lo más acertado que ha hecho América en su propio e inequívoco camino”. Y, en este sentido, constituía un peligrosa tentación para los profesionales más jóvenes.

EL 'CONTRAEJEMPLO' AMERICANO

En las páginas iniciales de *Nueva York, forma y sociedad*, Chueca narró el desconcierto que se apoderó de él al llegar a la ciudad del Hudson. Ninguno de aquellos “hábitos y prejuicios” que él tomaba por “constantes universales”, le resultaban de utilidad para comprender el nuevo fenómeno urbano que tenía ante sus ojos⁵². De hecho, creyó advertir que, en aquellas circunstancias, la ciudad era tan sólo una ficción. Podían encontrarse algunos sucedáneos -“aglomeraciones humanas, concentraciones industriales, regiones más o menos urbanizadas, ‘conurbaciones’-”, pero no “la ciudad de los hombres, la plaza donde éstos se congregan, el edificio o edificios representativos que materializan sus ideales espirituales, el paseo ameno y decorado donde holgar y compartir[...]”⁵³. Atribuyó esta situación a la falta de tradición: a ella se debía “que el tempo lento de la Historia [hubiera] sido sustituido por una agitada y frenética especulación en pocos años⁵⁴ y a su consideración quiso dedicar gran parte de su escrito⁵⁵. Entendía como una de sus consecuencias la transitoriedad que se imponía en la vida urbana y el notable déficit cultural -no en su aceptación de conjunto de conocimientos, sino de sedimento de la historia- de algunas de sus realizaciones. Paradigmático resultaba el ejemplo de *Central Park*:

“En general, un jardín es un producto de la cultura, acaso el más expresivo producto de la cultura. Cultura significa cultivo, y el cultivo, en su más excelente grado, es el jardín: cultivo para el arte, para una permanente cosecha de belleza. Pero en el *Central Park* de Nueva York se ha saltado de un gigantesco brinco el lapso de la cultura, se ha saltado la historia y se han puesto frente a frente, abruptamente, el salvajismo y la civilización de los rascacielos. El mundo virgen encerrado en las líneas secas del rectángulo de la civilización. El *Central Park* es el símbolo de Nueva York, y sus aguas quietas, el espejo donde se miran los rascacielos. Es un espectáculo fuerte, agrio y radical: el espectáculo de Saturno devorando a sus hijos, del Hombre devorando a la Historia⁵⁶”.

Desde este punto de vista, Nueva York constituía un fenomenal contraejemplo de lo que Chueca quería plantear en el *Manifiesto*. Frente a esa falta de tradición, su propuesta pasaba por la contemplación pausada de un edificio que poseía seis siglos de historia cuidadosamente aquilatada. Quiso insistir en que no era el suyo un ejercicio historicista sino, por el contrario, la exploración de “vetas más escondidas, que, precisamente, nos salvarían de un nuevo *pastiche*”⁵⁷. La moderna arquitectura americana no se hallaba respaldada por un sedimento cultural que apuntalara sus logros. La arquitectura española, por el contrario, quizá no podía todavía llamarse moderna, pero contaba con una tradición. Y Chueca estaba interesado en dar con las directrices de una arquitectura moderna, pero lo estaba aún más en encontrar para ella un fundamento bien anclado en su especificidad hispana. En el fondo, en la segunda se contenía de algún modo la primera: se trataba de radicarse en el ser de España para buscar de ese modo “la expresión de la época actual”.

49. *Ibid.*

50. CHUECA, F., *Nueva York, forma y sociedad*, cit., p. 64.

51. “Experiencias arquitectónicas...”, cit. p. 48. Esta impresión se refuerza si se compara con el comentario que le había dedicado algunos meses antes del comienzo de su estancia americana: cfr. “Estudio sobre el edificio de la O.N.U.” *Revista Nacional de Arquitectura*, enero 1951, 109, p. 41.

52. CHUECA, F., *Nueva York, forma y sociedad*, cit., p. 11.

53. *Ibid.* p. 66.

54. *Ibid.* pp. 79-80.

55. En concreto, el segundo y el tercero de los capítulos de los cuatro de que se compone la obra, “Falta de historia en la evolución de Nueva York” (pp. 37-74) y “Movilidad y transformaciones del cuerpo social de la ciudad” (pp. 75-120), respectivamente (la movilidad se demostraba “función de la falta de historia, lo mismo que ésta es a su vez consecuencia de esta movilidad que suprime ‘el tiempo de fraguado’ de la Historia y la disgrega en polvo”: *ibid.* p. 80).

56. *Ibid.* p. 71.

57. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 24. *Cursivas del autor.*

Sin embargo, temiendo quizá que el término ‘tradición’ sonase en los oídos más jóvenes como un estribillo de otra época, Chueca evitó emplearlo. En su lugar, incluyó numerosas referencias a la historia, en un sentido que recuerda bastante el concepto de ‘espíritu del tiempo’ presente en la moderna historiografía arquitectónica. La atracción que, según él, experimentaban los arquitectos españoles por el monumento granadino, parecía responder a la atracción de “una inspiración superior. ¡Quién sabe si la inspiración de la Historia!”⁵⁸. Hasta aquel momento, había pasado inadvertido a sus ojos porque “todavía la historia no había preparado el camino a la nueva sensibilidad”. Era necesario que llegase “un cierto nivel histórico. Así, cuando lo logramos, como ahora, es cuando nos resaltan en la Alhambra valores que existían, pero como las notas de un arpa olvidada. Estas notas recientemente reveladas son la modernidad de la Alhambra”⁵⁹.

LA MODERNIDAD DE LA ALHAMBRA

Que Chueca pudiera percibir algunas manifestaciones de la arquitectura americana en términos de ‘tentación’ o ‘contraejemplo’, no comporta que renegase de ella por completo. Si, por un lado, ejemplificaba algunas de las carencias de cierta arquitectura moderna, también daba razón de sus logros. Y estos interesaban a Chueca que, a fin de cuentas, se consideraba a sí mismo un arquitecto moderno⁶⁰. De hecho, uno de los propósitos del *Manifiesto* era reivindicar la modernidad de la Alhambra.

Demostrar el elevado número de notas que el palacio nazarí comparte con la arquitectura moderna, no resulta difícil si el concepto que se tiene de esta última es lo suficientemente amplio y se cuenta, además, con cierta capacidad para argumentar de modo sugerente -circunstancias, por otro lado, perfectamente legítimas-. Chueca disponía de ambas: de la segunda podrá dar razón cualquiera que haya leído el texto. Sobre la primera, en cambio, es conveniente detenerse un poco más.

La idea de modernidad contenida en las páginas del *Manifiesto* no presenta unos contornos demasiados definidos. El común denominador de todas las “modalidades y variantes de escuela” que Chueca advertía en ella, consistiría en su “reacción frente a un pretérito clásico-renaciente que [...] había perdido toda frescura y capacidad de proliferación”⁶¹. Pero el numerador de esa fracción resulta mucho menos preciso. En el fondo, Chueca no tenía necesidad de delimitar demasiado sus perfiles, principalmente porque, en el sentido al que ahora me referiré, sólo pretendía hacer de ella un uso instrumental. De la arquitectura moderna le interesaban, como se verá, determinadas cuestiones pero, ante todo, que podía establecer entre ella y la Alhambra algunas analogías que permitían presentar al recinto granadino como genuina “expresión de nuestra época”⁶². Este uso ‘instrumental’ se aprecia bien en la mención que se hace de Frank Lloyd Wright⁶³. El *Manifiesto* traía a colación el pronunciado japonésismo que el arquitecto de Wisconsin había introducido en la arquitectura norteamericana, pero lo hacía para confrontar esta “preferencia personal o de grupo” con la “componente consustancial” que para nuestra cultura suponía el arabismo propugnado por el historiador español. La referencia a Wright no parece otra cosa que el intento de Chueca por apuntalar los términos de su propuesta sobre el prestigio de quien habría llevado a cabo otra de similares características⁶⁴.

58. *Ibid.* p. 12.

59. *Ibid.* p. 18.

60. Este convencimiento está presente a lo largo de las páginas del texto y se muestra de modo explícito en alguno de sus pasajes, por ejemplo, cuando afirma: “precisamente lo que los modernos buscamos es el solaz [...]”: *ibid.*

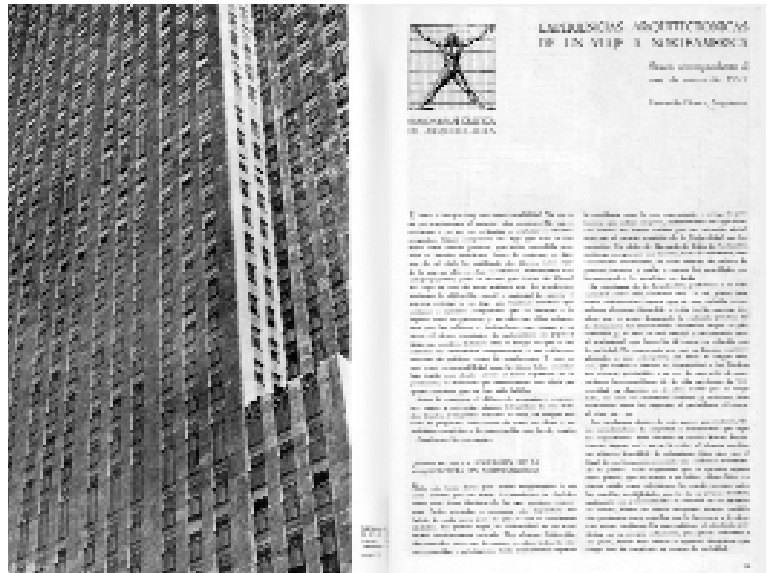
61. *Ibid.* p. 14.

62. *Ibid.* p. 25.

63. “Un arquitecto de la significación universal de Frank Lloyd Wright hace un aprendizaje sentimental en Oriente, e infunde un marcado japonésismo a la arquitectura de Norteamérica; y eso que en América el japonésismo es una cosa traída por los pelos, por una preferencia personal o de grupo, y el arabismo en España, es por sí, en cambio, una componente sustancial de nuestra cultura”: *ibid.* p. 17.

Una segunda referencia a Wright podía encontrarse en la convocatoria de las jornadas, donde el recurso al arquitecto americano se lleva a cabo con idénticos objetivos (en esta ocasión, además, Chueca marcaba las distancias con él, al contraponer la integración del paisaje y el jardín al edificio que tenía lugar en el recinto granadino -“sutil y delicadamente alusiva”, “de tipo casi filosófico”- al “naturalismo orgánico” de Wright: cfr. CHUECA, F., “La Alhambra y nosotros”, cit. p. 11).

Fig. 6. Experiencias arquitectónicas de un viaje a Norteamérica". *Revista Nacional de Arquitectura*, 135, marzo 1953.



La arquitectura moderna se ha convertido en el escrito alhambrino en “una palabra grande”, “un gran cajón semántico” en el que, incluso, podrían llegar a caber “sentidos a veces opuestos en la percepción de quien habla y de quien escucha”⁶⁵. En este receptáculo vacío, Chueca fue depositando a lo largo de las páginas del texto, sucesivas ‘notas de modernidad’, entre las que cabe distinguir algunas asimiladas durante su experiencia americana. A continuación me referiré a dos de ellas.

La primera tiene que ver con el retorno a “las fuentes primitivas más puras y remotas”⁶⁶ en busca de nuevos caminos para el arte y la arquitectura, a la que el texto alude en varias ocasiones. En esta vuelta atrás, Chueca advertía una analogía evidente con su propuesta de dirigir la mirada hacia la arquitectura hispanomusulmana. Tratando de ejemplificar aquel fenómeno, señaló “la reencarnación de la pintura ingenua en Rousseau”, el “negrismo o renacimiento bárbaro que lanzaron Picasso y Lipchitz”, o “las figuras dramáticas, que parecen extraídas de una talla románica o de una vidriera primeriza”, de Rouault⁶⁷. Puesto que no es posible encontrar en escritos anteriores del historiador español observaciones similares, ni tampoco nuestro país constituía un lugar privilegiado donde contemplar la obra de aquellos artistas, estas referencias remiten directamente a su estancia en el continente americano. Allí tuvo ocasión, como ya ha quedado recogido, de visitar un importante número de museos, donde pudo admirar algunas colecciones de arte contemporáneo⁶⁸. Al impacto que ellas debieron causarle -así como a su talento para incorporar a la propia cuenca los caudales de afluentes aparentemente tan alejados- se debe esta mención contenida en las páginas del *Manifiesto*.

La segunda de estas notas es la importancia otorgada al plano en la configuración espacial y volumétrica de la arquitectura. Así, en la Sesión de Crítica de Arquitectura en la que expuso las impresiones de su estancia en Nueva York (Fig. 6), era posible encontrar expresiones como “convertir el plano en fenómeno estático significativo”, “el volumen en la arquitectura actual resalta el

64. Buscar la ‘compañía’ de personalidades consagradas es un recurso característico de Chueca, quien había hecho abundante uso de él en *Invariantes castizos de la arquitectura española*.
 65. Cfr. *La seducción de las palabras*, Taurus, Madrid, 2000, pp. 138-147.
 66. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 14.
 67. *Ibid.*, p. 17.
 68. Cfr. CHUECA GOITIA, F., “Un arquitecto español en los Estados Unidos...”, cit. pp. 254-255.

carácter genético de los planos que la forman, [...]”⁶⁹ o “el plano geométrico, elevado a monumento arquitectónico”⁷⁰. Este hallazgo quedó recogido en el *Manifiesto* al comienzo del apartado “Formas”, donde podía leerse: “La arquitectura moderna da más énfasis al volumen y al espacio limitado por superficies planas conjugadas que a la masa y al sentido como un vacío entre realidades plásticas, [...]”⁷¹.

El papel relevante que Chueca creyó advertir en el elemento bidimensional, le permitía enlazar -si bien de manera un poco forzada- con uno de los invariantes propuestos en 1947: aquel espacio “compartimentado”, “discontinuo o ‘a saltos’”, que se generaba por la superposición estratiforme de diversos planos⁷². Por eso, poco después, Chueca continuaba en el *Manifiesto*: “Cuando el artista musulmán se encuentra con la realidad física de un muro grueso que es necesario atravesar, lo estratifica en pantallas sucesivas, como si se tratara de una secuencia de planos puros”⁷³.

DE MADRID A GRANADA SIN PASAR POR NUEVA YORK

En el gran ‘cajón de sastre’ de la arquitectura moderna al que he me he referido anteriormente, encuentran también un lugar determinados contenidos organicistas, como algunos autores se han encargado de señalar. Ángel Isac ha subrayado, por ejemplo, la “definición de principios wrightianos” llevada a cabo por Chueca en las primeras páginas del texto, cuando enunciaba como características del palacio granadino “la aceptación del módulo humano”, “la manera asimétrica, pero orgánica, de componer las plantas”, “la pureza y sinceridad de los volúmenes resultantes”, “la forma de incorporar el jardín y el paisaje al edificio”, o “el uso económico y estricto -sin adiposidades plásticas- de los materiales”⁷⁴.

Efectivamente, éstas y otras consideraciones presentes en las páginas del *Manifiesto* forman parte del pensamiento wrightiano. Sin embargo, no resulta sencillo concluir que el texto contenga una propuesta esencialmente organicista, a no ser que este término se convierta en un nuevo contenedor semántico -en este caso, de todo aquello que no sea arquitectura estrictamente funcionalista-. Por otro lado, Chueca no llegó a referirse en ningún momento a una arquitectura orgánica⁷⁵. El *Manifiesto* recogía tan sólo algunas menciones a un cierto organicismo presente en la Alhambra. En concreto, recogía “la manera asimétrica, pero orgánica, de componer las plantas”; los “conceptos funcionales y orgánicos de adaptación al terreno” que daban lugar a la agrupación formal del conjunto granadino y “un sentido orgánico” -por analogía a lo que ocurría en algunos animales- que ordenaba la disposición del ornamento en los palacios granadinos⁷⁶. Quizá lo más prudente sería afirmar que algunos de los rasgos destacados por Chueca coincidían con otros de los planteados por el arquitecto americano.

Hay, sin embargo, una componente organicista bastante cercana en espíritu a aquél que latía en el *Manifiesto*. A ella se había referido Josep María Sostres en un conocido artículo de 1950⁷⁷. En sus páginas, el crítico catalán reducía las posibilidades del organicismo de alcanzar un papel normativo en la arquitectura española, a las que pudieran derivarse del “orgánico regional”, algo así como una exégesis popular o folklórica de la tendencia orgánica y al

69. “Experiencias arquitectónicas de un viaje a Norteamérica”, cit. p. 48.

70. *Ibid.* 48, 48 y 47 (pie de foto), respectivamente.

71. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 29.

72. De hecho, para ilustrar este efecto, recogía en aquel texto la sección de una de las estancias del palacio granadino. Cfr. CHUECA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española*, 1947, cit. p. 95.

73. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 29.

74. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p.14. Cfr. ISAC, Á. “La visión arquitectónica de la Alhambra...”, cit. p. 20.

75. Como si lo hizo, en cambio, con la arquitectura “racionalista”: cfr. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 39.

Algunos comentarios de Chueca sobre Wright y el concepto de lo orgánico pueden encontrarse en un escrito bastante posterior: cfr. “Frank Lloyd Wright, profeta de la arquitectura”, en CHUECA, F., *Ensayos críticos sobre arquitectura*, EDHASA, Barcelona, 1967, pp. 222-233.

76. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., pp. 14, 30 y 43, respectivamente. Las cursivas son mías.

77. SOSTRES, J. M., “El funcionalismo y la nueva plástica”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, julio 1950, 15, pp. 10-14.

que consideraba “la fuente de inspiración más limpia para incorporar nuestro carácter étnico a la nueva Arquitectura”⁷⁸. Ningún otro aspecto de lo que Sostres definía “el estilo de Taliesin” se encontraba quizá tan cercano a un *Manifiesto* que llamaba a asentarse firmemente sobre “el subsuelo racial” como condición para incorporar la arquitectura a la “corriente universal”⁷⁹. Y, sin embargo, si lo que se imponía “por encima de todo [era] el afán de encontrarnos a nosotros mismos”⁸⁰, no parecía necesario atravesar el océano, ni siquiera abandonar la península. Resultaba suficiente -y aquí se encuentra el mensaje central del texto alhambrino- con acercarse a Granada.

78. *Ibid.*, p. 14.

79. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 25.

80. CHUECA, F., *Manifiesto...*, cit., p. 7.

LA INFLUENCIA DE LAS USONIAN HOUSES DE FRANK LLOYD WRIGHT SOBRE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS CINCUENTA: LA CASA UGALDE DE CODERCH Y VALLS DE 1951

María Teresa Muñoz

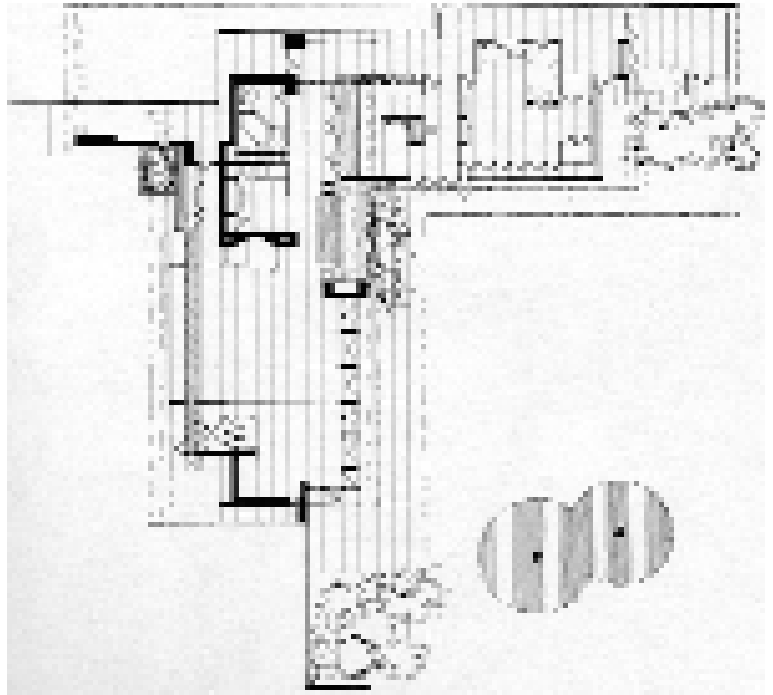
La importancia de las obras realizadas por Frank Lloyd Wright en 1936, sobre todo Fallingwater y el Johnson Wax Building, oscureció la publicación en 1937 de la primera Usonian House, La Herbert Jacobs House en Madison, Wisconsin, una vivienda de unos 150 metros cuadrados y un costo de \$5.500. Inmediatamente, Wright publica, en el número de enero de 1938 de la revista *Architectural Forum*, el manifiesto Usonian en el que se planteaba un nuevo tipo de vivienda con innovaciones en el tratamiento de la parcela, la organización de la planta, los métodos de construcción y las instalaciones. Para Wright, con casi setenta años entonces, la vivienda de un coste moderado era no sólo el principal problema de la arquitectura americana sino, según sus propias palabras, el problema más difícil de resolver para sus más destacados arquitectos.



Herbert Jacobs House. Madison, Wisconsin, 1936. Frank Lloyd Wright.

Una vez construida la primera obra y difundido un manifiesto eminentemente práctico, Frank Lloyd Wright dedicará todo el resto de su vida a dar continuidad a esta idea de una nueva forma de vida y a adaptar los conceptos ensayados en la vivienda de Wisconsin a otras situaciones y otros climas dentro de los Estados Unidos. El mismo año 1937, realizará en Palo Alto, California, la Hanna House, el primero de sus proyectos domésticos en que utilizará una geometría hexagonal buscando una mayor libertad espacial y una profundización en el concepto de arquitectura orgánica, un término acuñado por el propio Wright como lo fue el de Usonian, para referirse de un modo personal a su propio país. La Herbert Jacobs House representa más nítidamente que cualquier desarrollo posterior las características de una vivienda Usonian, comenzando por la utilización más práctica de la parcela al colocar la construcción cerca de la calle y optimizar así el área de jardín. Desaparece el jardín delantero y apenas es necesaria una vía para la entrada al garaje, la casa da la espalda a la calle y se abre al espacio privado a través de una galería. Con una sola planta en forma de L, Wright dispone todos los servicios en una posición central, articulando las dos alas de la vivienda mediante esta fusión de la cocina y el baño. Esta decisión tiene una gran importancia sociológica ya que, a diferencia de lo que ocurría en las más amplias y complejas Prairie Houses, se apunta hacia una mayor unidad de la familia. El comedor, contiguo a una cocina de la que ha desaparecido la servidumbre, pasa a ser el lugar de mayor importancia social; en realidad, Wright hace ya desaparecer en esta primera casa Usonian la división entre comedor y sala de estar, cuya diferencia está únicamente marcada por los muebles, que también hacen referencia a las posibles áreas de música o lectura. Dado el tamaño de la vivienda, existirá poco mobiliario convencional, substituido por muebles fijos e incorporados a la

Herbert Jacobs House. Planta.



construcción. La cocina ocupa un lugar central, y no sólo por la optimización de las instalaciones, sino porque desde ella es posible vigilar a los niños y participar en las reuniones familiares o atender a los invitados. Estas innovaciones en el desarrollo espacial de la vivienda vendrán acompañadas de un sistema constructivo modular y una mayor racionalización en el procedimiento mediante el cual se erige la construcción, comenzando por los sólidos núcleos de ladrillo, para después colocar la cubierta y por último las paredes de paneles de madera con tratamientos antifuego. Por último, las instalaciones incorporan calefacción por suelo radiante, sin radiadores que obstaculicen el libre desarrollo del espacio habitable.

En la Hanna House en Palo Alto, California, Wright aplica los conceptos Usonian a una vivienda construida sobre un terreno en pendiente y con las condiciones climáticas de la Costa oeste. En ella empleará por primera vez la geometría hexagonal tanto en los espacios cerrados como en las zonas exteriores del jardín, los ángulos de 60° y 120° permiten una mejor adaptación a las ondulaciones del terreno, el jardín privado aparece rodeado por la propia edificación mientras que un patio delantero situado al norte cumple la función de acceso tanto de los vehículos como de los peatones. Las vistas principales, hacia el oeste, se enmarcan y se acentúan por medio de terrazas escalonadas, que insisten en la geometría hexagonal que domina la totalidad de la planta e incluso el diseño de los muebles. La modulación tanto vertical como horizontal unifica un desarrollo abierto y disperso que discurre entre los árboles y la irregular topografía de la parcela. La Hanna House es una vivienda formada por distintos pabellones conectados por espacios exteriores que comparten la misma geometría que ellos, y existen cuerpos independientes destinados al garaje y a la vivienda de invitados, lo que permite una mayor expansión y

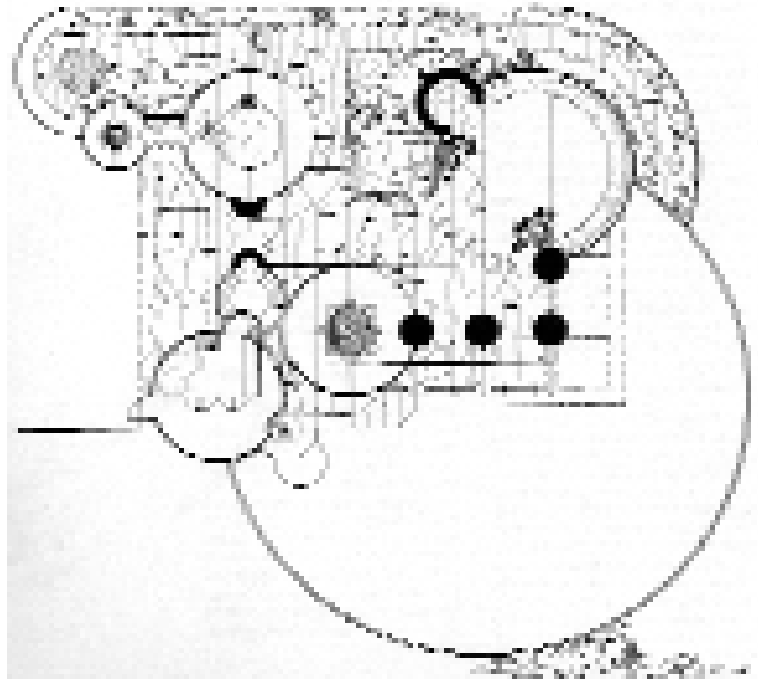


Hanna House. Palo Alto, California, 1936.
Frank Lloyd Wright.

variedad que en la más contenida y compacta Herbert Jacobs House con su planta en L y geometría ortogonal. Por otra parte, la Hanna House casi triplica la superficie edificada de aquélla, lo que la convierte en un caso singular dentro de la tendencia de las Usonian Houses a ofrecer soluciones más modestas y sencillas de construir. Sin embargo, Wright defiende el uso del hexágono como camino para lograr una mayor fluidez espacial y un mayor movimiento, un diseño orgánico de la vivienda, aunque en este caso el hexágono sólo se haya empleado de un modo conservador para configurar el suelo sobre el que la casa se asienta.

Mientras la Hanna House estaba todavía en construcción, Frank Lloyd Wright proyecta un nuevo modelo Usonian con geometría circular, la Jester House, que fue concebida para el clima desértico de Palos Verdes, California, y estaba destinada a un solo habitante, lo que permitía un programa doméstico mucho más restringido. Un patio cubierto permitía el acceso a cada una de las habitaciones independientes, todas ellas circulares y con distintos tamaños, incluso la sala de estar es una burbuja aislada del comedor, que forma un conjunto con la cocina, y del dormitorio, que lo hace con el baño. Pero lo más peculiar de la Jester House, que debía construirse sobre una ladera sin vegetación y con una fuerte pendiente, es la piscina también circular a través de la que se extiende el patio y que asienta su contorno de piedra sólidamente sobre el terreno. En la Jester House, que nunca llegó a realizarse, la piscina se convierte en el elemento dominante de la vivienda, tanto por su tamaño como por oponer la superficie horizontal del agua a la pendiente del terreno en que se asienta, su solidez a la construcción de madera de las habitaciones. En este caso, las pequeñas dimensiones de la vivienda, que carece de las áreas sociales propias de una familia, exigen este desarrollo exagerado de las zonas exte-

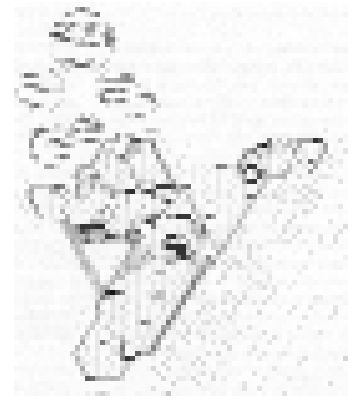
Jester House. Planta. Palos Verdes, California, 1938. Frank Lloyd Wright.



riores, patios y sobre todo piscina, que son a la vez que áreas de conexión, las verdaderas protagonistas del diseño de la casa. En 1942, Wright desarrollará una nueva variante geométrica de las Usonian Houses, esta vez derivada de la elipse, en El Paso, Texas, la Burlingham House. Para adaptarse mejor a los contornos del terreno y configurar tanto las dos alas de habitaciones como el patio interior y las áreas de acceso, Wright propone la construcción de muros continuos elípticos que debían ser construidos esta vez con el material tradicional del lugar, el adobe. Las primeras Usonian Houses fueron destinadas siempre a clientes concretos que compartían la visión de Wright de lo que debía ser el modo de vida americano. Con independencia de su estructura familiar o sus deseos concretos, todos estaban de acuerdo en que la naturaleza debía formar parte de su existencia cotidiana y, por tanto, debían construir sus viviendas en localizaciones suburbanas, siempre fuera de la ciudad.

La amplitud del programa Usonian llevará a Wright a seguir construyendo nuevos tipos de vivienda atendiendo a las peculiaridades del lugar, del clima, del programa familiar de sus habitantes e incluso de las formas de construcción tradicionales. La segunda Jacobs House, también en Wisconsin, empleará una geometría que combina la elipse y el círculo y, lo que es más importante, un desarrollo en dos plantas que permiten una construcción más compacta y abierta sólo hacia el sur, para permitir un óptimo soleamiento. Esta nueva Jacobs House de 1943, con forma de hemiciclo abierto a un patio circular, tiene una entrada en túnel desde el lado norte, atravesando su muro exterior de piedra y penetrando en el jardín a través de un camino pavimentado, y se configura como una única habitación tanto en el nivel del suelo como en la planta superior formada por una hilera de dormitorios unidos mediante una galería. En los años treinta y cuarenta, y con independencia de su tamaño

y de la geometría empleada, Wright propone viviendas en una sola planta, lo que favorece el contacto con el suelo y la extensión y fragmentación tanto de las habitaciones como de las áreas abiertas de patios, terrazas o galerías. Pero ya en los años cincuenta, las posibilidades se multiplican y se construyen viviendas como la Palmer House en Ann Arbor, Michigan, con una geometría triangular, o la Friedman House en Pleasantville, New York, cuya planta está formada por dos círculos interpenetrados y un desarrollo vertical buscando las vistas en un entorno de bosque. En la Berger House en San Anselmo, California, como las dos anteriores de 1950, Wright propone una construcción a base de gruesos muros sueltos formando ángulos agudos y amplias superficies acristaladas siguiendo una geometría triangular y hexagonal. Esta misma geometría es empleada en el diseño del núcleo interior de servicios y en el de los muebles, sobre todo en el de la mesa de comedor, que separa y articula las distintas áreas de la sala de estar única que lo envuelve. Es importante señalar también que todo el programa Usonian discurre en paralelo al trabajo de Frank Lloyd Wright sobre su modelo de ciudad, Broadacre City, desde 1935 hasta su muerte en 1959. Broadacre City debía ser un *continuum*, una especie de nación enteramente urbanizada en la que cada hombre, mujer y niño pudiera disponer de su propio territorio, una parcela de un acre, donde construir su vivienda.

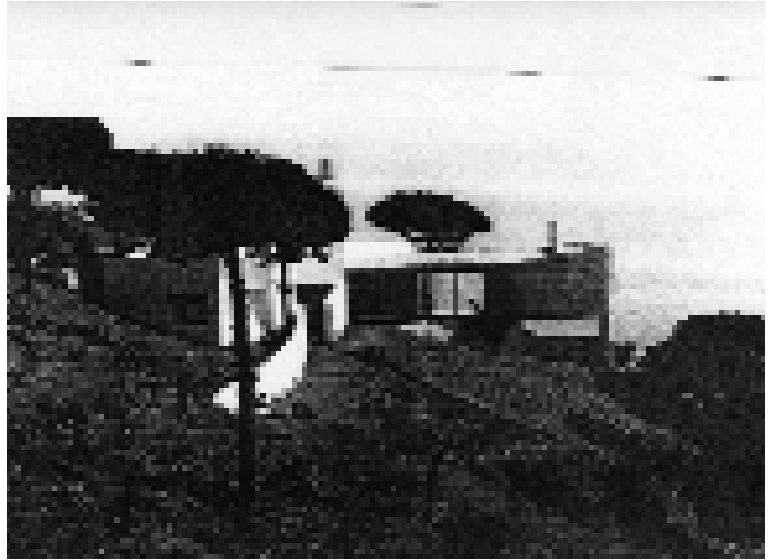


Bazett House. Planta. Hillsborough, California, 1949. Frank Lloyd Wright.

El proyecto y la construcción de la casa Ugalde de los arquitectos Coderch y Valls, en Caldes d'Estrac en la costa de Barcelona, coinciden con el inicio de la década de los años cincuenta, veinte años después de la definición del Estilo Internacional y cuando los que fueran sus artífices escriben ya la primera necrológica del que fue el estilo oficial de la modernidad, pero coinciden igualmente con la consolidación del programa de las Usonian Houses de Wright a que hemos hecho referencia. Gran parte de las viviendas que se construyen en el mundo alrededor de 1950, sea cual sea su referencia arquitectónica, comparten su predilección por los grandes huecos y la apertura completa de sus paredes con planos acristalados con o sin profundidad. Parece como si la arquitectura de muros y la derivada de la estructura reticular, la de acero y la de hormigón, la culta y la popular, confluyeran en un tratamiento del exterior que supone la práctica desaparición de la ventana, y el patio o el jardín privado son las condiciones para esta apertura completa de los edificios domésticos hacia un espacio abierto e intermedio. Por otra parte, las viviendas de los años cincuenta emprenden un camino hacia la disgregación de sus componentes de la que participa plenamente una Casa Ugalde, caracterizada por la libertad y dispersión planimétrica, como lo había hecho por ejemplo la Hanna House de Frank Lloyd Wright más de diez años antes.

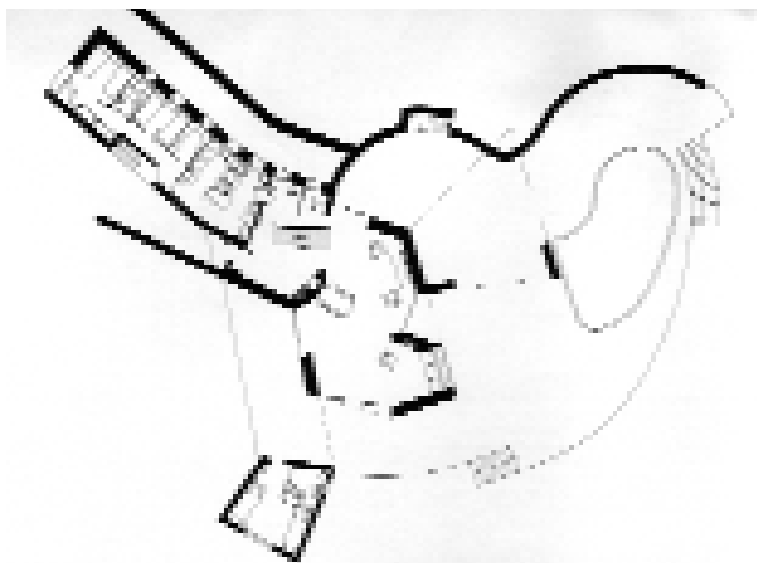
En el centro de todo el pensamiento arquitectónico de los años cincuenta, al que Coderch y Valls pertenecen, está una atención primordial a la organización social que servirá de base a la forma de los edificios. Todos los estamentos intermedios entre el individuo y la ciudad son examinados como posibles destinatarios de una forma arquitectónica propia, de manera que las agrupaciones de viviendas, las residencias o las escuelas son objeto de atención en cuanto en ellas se producen asociaciones de individuos a ciertas escalas intermedias entre la casa y la ciudad. Éste es, sin embargo, un pensamiento típicamente europeo y urbano, nunca se había planteado en América, donde el individuo está ante todo y sobre todo y, ya que la ciudad no es ni siquiera algo deseable, tampoco lo será ningún movimiento que aproxime a ella. Pero el

Casa Ugalde. Caldes d'Estrac, Barcelona, 1951. Coderch y Valls.



hecho es que la tendencia a hacer los espacios cada vez menos especializados y a concentrar lo más posible el espacio de la vivienda se producen tanto en América como en Europa, aunque sea por razones distintas. Y las plantas de las Usonian Houses de Frank Lloyd Wright pudieron muy bien tener su réplica en esquemas domésticos europeos, aunque desprovistos de la carga social que portaban en su origen y sin la dependencia de un concepto de paisaje inexistente en Europa. La eficacia de esas plantas wrightianas habría bastado para tomarlas como modelo en el desarrollo de cualquier vivienda fuera de la ciudad.

Junto al trazado sinuoso de su planta, lo más llamativo y espectacular de la casa Ugalde es la forma y dimensiones de sus huecos y terrazas, los muros son segmentos sueltos que se interrumpen bruscamente para dejar paso a paredes de cristal que, igualmente, son segmentos independientes que nunca forman esquinas. Es esta arquitectura de muros sueltos e irregularidad geométrica, la no correspondencia entre el perímetro del edificio y el de la cubierta, la condición plana de ésta y el tamaño y forma de los huecos, verdaderas paredes de vidrio que también rompen el perímetro del edificio, lo que pudo suponer un cierto cataclismo en la arquitectura española de los primeros años cincuenta, cataclismo que ya había sido anticipado en la obra de los mismos arquitectos Coderch y Valls en Sitges, la casa Garriga-Nogués de 1947, seguramente por nada más que el tratamiento abierto de su fachada. La libertad geométrica y la atípica organización funcional de la casa Ugalde, cuatro años después en 1951, podían hacer pensar en esta vivienda como la solución a un problema particular más que a un modelo de habitación. Sin embargo, una profunda revisión geométrica de la arquitectura doméstica estaba teniendo lugar a partir de los años treinta, como también una reconsideración de los problemas de la vivienda unifamiliar. Y quien de manera más extensiva acomete esta tarea es Frank Lloyd Wright en sus Usonian Houses, ya que los maestros modernos europeos como Le Corbusier y Mies se alejaban cada vez más de los edificios domésticos, sobre todo de las soluciones generales, para concentrarse en los grandes programas institucionales y públicos.



Casa Ugalde. Planta.

La casa Ugalde propone un concepto expansivo tanto de la estructura familiar como del propio espacio doméstico, cuando la arquitectura de la vivienda transitaba exactamente en el sentido opuesto. Wright había propuesto en sus Usonian Houses modelos más compactos funcionalmente y menos complejos desde el punto de vista espacial de lo que habían sido sus viviendas de comienzos de siglo, las Prairie Houses, con plantas en forma de L y desarrollos en una sola planta. Pero sorprende cómo en la casa Ugalde entran en juego dos conceptos tan americanos como son el porche y la habitación de invitados, como la importancia del jardín privado, el dominio menos formal del edificio que siempre ha de mostrar su cara más estructurada hacia el camino de acceso. Pero serán precisamente esos elementos los responsables de la excepcionalidad de esta obra, ya que, aunque el porche esté en la fachada, no contiene la entrada a la vivienda, con lo que pasa a ser un espacio interior y no de transición hacia él. El porche comunica dos espacios exteriores, la terraza y el patio, y sirve a su vez de acceso al pabellón de invitados. La única fachada de la casa Ugalde, si es que podemos hablar de fachada en un edificio conglomerado de partes dispersas, está cuidadosamente organizada como un equilibrio asimétrico en el que la puerta de entrada oculta entre muros es contestada por el gran vacío de la terraza.

Las posibilidades que ofrecía el programa de la casa Ugalde, una vivienda aislada en un paraje privilegiado y destinada a una familia amplia o ampliada, encajaban perfectamente en los tratamientos de la forma de los edificios comunitarios como los hoteles, residencias o escuelas, los que más interesaban en esos años en Europa. Su organización abierta e inacabada, el planteamiento de la planta alta con su propia entrada y servicios independientes y sus posibilidades de crecimiento o adición de nuevos elementos, lleva a pensar que la casa Ugalde no es propiamente una vivienda, como lo son las Usonian Houses de Wright en que se cumple siempre el requisito de unidad, o al menos que es una vivienda que emplea para configurarse una forma no doméstica. Ciertos umbrales de dispersión han sido traspasados en la casa Ugalde, y todavía lo serán más en algunas obras posteriores de Coderch y Valls, de manera que

requieren ser tratadas a través de unidades intermedias, como son los barrios de una ciudad o los componentes e un edificio colectivo.

No hay duda de que en esta casa, los arquitectos Coderch y Valls buscaban promover un nuevo tipo de vida, más desarrollada en sus posibilidades de relación, más apta para el disfrute y el placer, con más libertad de acción y de movimientos que la que existe en una vivienda convencional. Y estas nuevas formas de relación afectan no sólo a los hipotéticos habitantes de la vivienda, sino también al paisaje. Su ruralismo se manifiesta en la construcción con muros de mampostería y en la irregularidad de los huecos, protegidos por celosías o persianas pintadas de verde. En una vivienda dedicada al sector más cultivado y próspero de la sociedad de Cataluña, Coderch y Valls se permiten este experimento arquitectónico en el que se trata de hacer compatible el protagonismo de una cierta técnica constructiva con la voluntad de recrear una arquitectura autóctona integrando el paisaje, en este caso el paisaje mediterráneo, a través de las rocas, los árboles y el agua. Uno de los rasgos más expresivos de la casa Ugalde es la piscina, símbolo de la vida al aire libre y que el pintor David Hockney convertirá en los años sesenta en el icono de California. Frank Lloyd Wright ya había hecho de la piscina el elemento protagonista de su Jester House, tanto de su programa como de su geometría circular y de su interrelación con el paisaje. Pero lo cierto es que sólo la piscina es capaz, en la casa Ugalde, de proporcionar alguna clave sobre la forma de sus característicos muros curvos, ese latigazo que atraviesa el cuerpo habitable del edificio para salir de nuevo al exterior. La agitación y la desocupación espacial que producen estos muros sinuosos, inconcebibles sin las experiencias de Wright a lo largo de más de una década, son temas que estarán en el centro de la experimentación artística de los propios años cincuenta, ya sea en la pintura de Pollock o en la escultura de Oteiza. Y la casa Ugalde, cuyo contenido doméstico se encuentra en el límite de desaparecer, envuelto en su forma irregular y descompuesta, tiene la virtud de ofrecer un trabajo de virtuosismo planimétrico y un ejercicio tan tenaz de voluntad de forma que la convierte en una de las obras fundamentales de la arquitectura española a lo largo de toda su historia.

CONTENIDOS CON EFECTOS: LA ARQUITECTURA AUDIOVISUAL DE AZCA

María Prieto

Vivimos un momento de búsqueda insaciable de información simultánea a la de sus técnicas. El uso diario de aparatos (ordenadores portátiles, teléfonos móviles, lectores digitales, reproductores multimedia, televisores interactivos, manuales electrónicos, bibliotecas vídeo-digitales...) e interfaces (portales, ciber-exploradores, mensajes electrónicos, listas de 'blogs', videoconferencias, foros virtuales, telecentros...) expande nuestra percepción poco a poco. Parece que para dominar algo una/o tiene que (inter)actuar con unos medios de información que comprimen continuamente las últimas técnicas de comunicación. Las redes de información ya no sólo sirven para enchufar la radio y el televisor sino también para comunicar colectivos desde lugares remotos. Los métodos actuales de conectividad anticipan un mundo instalado en un 'sistema operativo' de redes incalculables. Los medios mudan sus soportes y con ellos sus contenidos, formatos, imágenes, etc. Es natural pensar que la arquitectura también ajusta sus servicios, técnicas, representaciones, etc., a la lógica de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC). Una coyuntura excitante que nos envuelve como extensiones de unos medios que invierten la realidad en una hiperrealidad o aglutinación de mundos simultáneos.

¿Cómo articular una teoría sobre la simultaneidad de la arquitectura y los medios? ¿Es posible identificar un momento y un espacio en que convergieran intereses como para materializar un intercambio de métodos? ¿Cómo se podría definir entonces ese tipo de fenómeno? ¿Una arquitectura 'mediática'? ¿O el giro paradigmático de unas formas de comunicación de la arquitectura? ¿Cómo escribir sobre esa nueva inteligencia arquitectónica en España? ¿Examinando, entre los años que abarca este congreso 1940-1965, las ocasiones en que los arquitectos coincidieron el afán de informarse e informar y el empeño de modernizar el país con proyectos renovadores? ¿Trazando sus contactos y transferencias con las redes de información que (re)producían los debates arquitectónicos, para luego examinar las aplicaciones de aquellas técnicas en sus arquitecturas? O, incluso, en la última etapa del franquismo, ¿calibrando hasta qué punto su apuesta por el progreso de España desarrolló adelantos tecnológicos y especializaciones que eventualmente habrían equiparado a las dos primeras potencias mundiales durante la guerra fría?

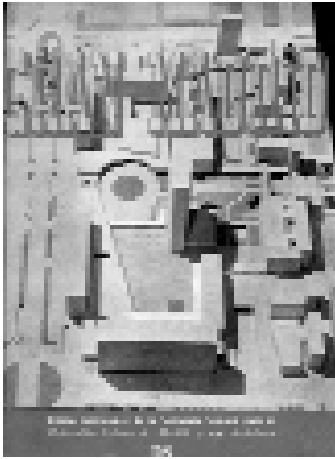


Fig. 1. Perspectiva desde el norte de la Castellana de la maqueta del proyecto ganador del concurso del centro comercial de Madrid. Portada de *Gran Madrid*, 1955, n. 28.

1. Los acuerdos económico-militares entre EEUU y España se firmaron en el Palacio de Santa Cruz de Madrid el 26 de septiembre de 1953. El Pacto favorecería a EEUU en su lucha anticomunista y al gobierno español en la legitimación del régimen. EEUU consideró el reconocimiento de la dictadura como un mal menor en comparación con la urgencia de consolidar el bloque atlántico. España no pudo más que aceptar las bases defensivas americanas a cambio de su apoyo militar y económico durante diez años. La concesión del crédito norteamericano obligaba a tomar parte en la estrategia de la contención de EEUU frente a URSS. La política económica del régimen atendía el progreso de España a la vez que la exponía como blanco potencial para URSS. La embajada de EEUU (1950-55) en Madrid sería proyectada por Lelan V. King y Ernst Warlon, y dirigida por el arquitecto Mariano Garrigues. Ese edificio formaba parte de un ambicioso proyecto mundial de embajadas de estilo internacional ligadas a un plan de control internacional americano. Situado en la calle Serrano, su arquitectura inspiraría la promoción de bloques aislados en la Castellana.

2. El 3 de diciembre de 1953 se aprobaría la Ley Castellana, mecanismo urbanístico que promovió (mediante unos beneficios fiscales originales de la Ley de Ensanche y Extensión de 26 de julio de 1892 y de Saneamiento y Mejora Interior de 18 de marzo de 1895, i.e. exención por 20 años del exceso de contribución urbana e impuesto de derechos reales respecto a los edificios de nueva planta) la urbanización de varias áreas de Madrid: la Castellana, El Calero, La Estrella, La Pionera, La Florida, Puerta de hierro, la extensión de General Mola, la carretera de Francia, etc. La Ley Castellana sería el precedente inmediato de la Ley del Suelo del 12 de mayo de 1956.

3. La convocatoria del concurso se publicó el 25 de junio de 1954 en el Boletín Oficial del Estado, n. 176. Esa oportunidad (y caso excepcional de relaciones de poder entre oficiales y arquitectos) tuvo como jurado a Julián Laguna (Comisario General para la Ordenación Urbana de Madrid), Gaspar Blein (Director de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid), Diego de Reina (representando el Ayuntamiento de Madrid en la Comisaría),

El telón de acero recondujo el interés internacional hacia España en el marco de un plan de un plan de control global. La ‘americanización’ o ‘estadounidización’ de España fue un efecto directo de los acuerdos internos de la Asamblea General de las Naciones Unidas de 1947. A diferencia de otros países aliados favorecidos por el Plan Marshall, el fin de la autarquía en España suponía reconocer el grado cero de la arquitectura y la tecnología de cara a una carrera capitalista. Autoridades y arquitectos españoles se involucraron en una relación diplomática que fue definitiva. Un proyecto urbanístico inspirado en un ya extendido plan occidental de (re)generación de centros urbanos abrió la posibilidad de poner la capital del régimen en el mapa. El 16 de junio de 1954 -poco después del Pacto de Madrid¹ y de la Ley Castellana²- la Oficina de la Gobernación promovió un concurso nacional de ideas para la Ordenación del Centro Comercial de Madrid³ sobre el eje de la entonces llamada Avenida del Generalísimo, espacio referencial del centro de poder y de la utopía del Gran Madrid (Fig. 1).

La Comisión del Área Metropolitana de Madrid aprobó el 21 de julio de 1965 el Plan de Ordenación del centro comercial, conocido como ‘AZCA’ desde 1964⁴. El Ministerio de la Vivienda preparó una exposición del plan que no sólo vencería la indiferencia colectiva ante la muestra oficial de los proyectos del concurso de 1954, sino que resultaría un precedente clave en España tanto en el despliegue de técnicas de difusión de arquitectura y urbanismo como en la arquitectura de un espacio de información pública, con un interés impensable hasta entonces en estimular la participación ciudadana.

La presentación pública del centro comercial de Madrid se instaló en la sala del organismo Exco (Exposición Permanente e Información de la Construcción) del Ministerio de la Vivienda, en la esquina sur de los Nuevos Ministerios con la Castellana y la Plaza de San Juan de la Cruz. La prensa local anunció el evento con meses de antelación⁵. Sin duda era importante disponer el interés público ante la apuesta urbana más innovadora de la capital de España. Las autoridades convocaron a la prensa el martes 26 de abril de 1966. El Vicepresidente del Gobierno, el Ministro de la Vivienda, el Ministro de Gobernación, el subsecretario y los directores generales del Ministerio de la Vivienda, el director general de Bellas Artes, el director general de Política Interior y el delegado del Gobierno para el Área Metropolitana de Madrid inauguraron la exposición a la una de la tarde del miércoles. El jueves unos doscientos invitados, de almacenes, inmobiliarias, bancos, empresas, etc. celebrarían su turno con canapés, croquetas, jamón serrano, gambas ‘Orly’, pinchos, tortilla ‘española’, empanadillas, pasteles, vinos, Pepsi-Cola, *cocktails*, *gin tonic*, *champagne*, *whisky* español y escocés, etc⁶. La información pública se reservaría para el viernes.

La visita de la prensa a la exposición sirvió como presentación de los objetivos del evento. Informes, reseñas y anuncios de la prensa recogieron las innovaciones de la mano del urbanista Emilio Larrodera y el economista José Ramón Lasuén, eligiendo conceptos que absorbían las ventajas del centro y que fascinaban a la opinión pública: ‘Olimpiada urbanística’, ‘centro nervioso de la vida activa del Madrid de 1975’ [!], ‘Madrid [del] año 2000’, ‘pequeña ciudad autónoma’, ‘gran núcleo de descongestión’, ‘moderna ágora o foro’, ‘polo de atracción’, ‘isla de los peatones’, ‘verdadero centro de convivencia colectiva [con] las ventajas de la civilización más avanzada de nuestra época’. Las revelaciones aireaban una provocación: seducir a las masas como copartícipes (e inversores) en la modernización de Madrid mediante aquel ‘mini-Manhattan’⁷.

A partir de la pluralidad de acentos de los diarios -que, desde la ley de prensa del 18 de marzo de 1966, se habían liberado quizás ya un poco con una saludable (aunque aún reservada) ventilación cruzada de intereses-, se avivó cierta inquietud por conocer la arquitectura que construiría la capital. Los medios espabilaron crónicas para anunciar y denunciar las diversas incidencias del plan de la Ordenación. Un periodista del Diario de la Noche⁸ declaraba: “[A]cabo de presenciar un estreno de exposición excepcional. No sé de quién es la idea, ni, casi, conviene saberlo, porque ya es hora de que la idea del mando, la realización de la técnica y las aportaciones de todos sean simplemente sumandos a olvidar, una vez conseguida la suma. Esta suma, la exposición del Centro Comercial de la avenida del Generalísimo, es la mejor, la más sorprendente, la más original que ha dado hasta ahora la técnica expositiva de cualquier tema, al menos en lo que yo conozco”. La pronta neutralización de los méritos de aquel proyecto parece que fue una intención común no expresa de la prensa, afectada por el fácil elitismo del despliegue, aunque se mostrara suspicaz ante el también fácil abuso especulador en la regulación del solar⁹.

El ganador del concurso del centro comercial de Madrid de 1954 y responsable de su ordenación desde 1957 (Fig. 2), el arquitecto-urbanista Antonio Perpiñá, coleccionó recortes de prensa¹⁰ sobre ciento siete hojas de papel Galgo en dos fechas clave para la publicidad del centro durante los años 1966-1977: la exposición de 1966 (convocatoria de prensa, inauguración oficial e información pública) y la primera visita oficial a la obra de 1969. Un episodio de la historia de la arquitectura y del urbanismo en España recogido en diarios como *Informaciones*, *El Alcázar*, *Diario Madrid*, *Arriba*, *Ya*, *Pueblo*, *ABC*, *Revista SP* y *Hoja del Lunes*. Al pasar las hojas sueltas de recortes sobre la exposición -ordenados de más reciente a más antiguo-, sólo se mencionan dos referencias al arquitecto, como autor del proyecto del centro comercial de 1954, e incluso sin relacionarlo con fases posteriores de la Ordenación de Azca: en *ABC* y *El Alcázar*¹¹. Por otro lado, Antonio Perpiñá no fue quien proyectó la exposición de Azca, sino el arquitecto Javier Feduchi¹², en colaboración con el realizador audiovisual Enrique de las Casas y otros técnicos. Aún así, Antonio Perpiñá, encargado del proyecto de la ordenación, y Javier Feduchi, del proyecto de la exposición, imaginaron una demostración pública que extendería los límites espaciales y disciplinares de la arquitectura, el urbanismo y los medios: la ‘manhattanización’ de Madrid y la democratización de los contenidos del plan en un espacio paradigmático como medio de información.

'MANHATTANIZACIÓN' DE MADRID

El concurso de ideas del centro comercial de Madrid en 1954 se situó en una zona prevista ya desde el proyecto Zuazo-Jansen de 1929-1931 y reelaborada en el Plan Bidagor de 1941-1946 como el centro comercial más importante del país¹³. El proyecto de Antonio Perpiñá supuso un giro crítico en el modo de entender y practicar el urbanismo y la arquitectura en la capital. El avance del proyecto del segundo centro de Madrid -que dependía de la Oficina Técnica de la Comisaría de la Ordenación Urbana de Madrid- le obligó a trasladarse con su familia de Barcelona a la capital, instalándose en 1956 en una casa-estudio en la calle Gutiérrez Solana. Perpiñá retomaría el proyecto de la Ordenación el 10 de julio de 1957, cuyo desarrollo urgiría un marco jurídico para poder resolver eficazmente los problemas urbanos de Madrid.

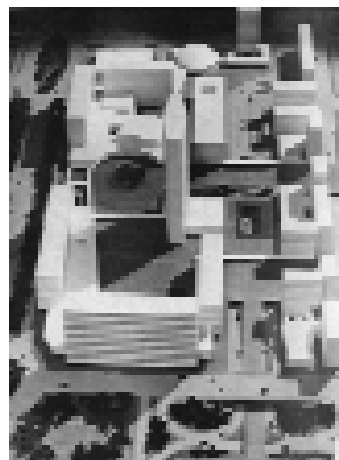


Fig. 2. Estado del proyecto de Antonio Perpiñá en 1959. Maqueta de Jordi Brunet en escayola moldeada con base en gama de grises (escala 1:1.000). Catálogo de la exposición de maquetas de Jordi Brunet, Olot, 1968.

Secundino Zuazo (nombrado por los concursantes) y Pedro Bidagor (Director de la Oficina Técnica de la Comisaría de la Ordenación Urbana de Madrid). Reunidos desde el 6 al 15 de diciembre de 1954, fallarían el 16 de diciembre. Las revistas de arquitectura publicaron el resultado del acta. *Gran Madrid* (boletín informativo de la Comisaría) le dedicó un número completo de 46 páginas, con los 17 proyectos participantes y un compendio de modelos homólogos de centros comerciales internacionales (1955, n. 28); la *Revista Nacional de Arquitectura* le dedicó 5 páginas (mayo 1955, n. 161); *Cuadernos de Arquitectura*, superó a ésta en una y mostró con mayor detalle imágenes y planos del proyecto ganador (junio 1955, n. 22). La difusión de este fallo provocó divergencias que quizás se inadvertirían en el momento con otro tipo de provocación.

4. AZCA, Asociación Mixta de Compensación de la Zona Comercial de la avenida del Generalísimo, 'Manzana A'. Estatutos aprobados por el Ministerio de la Vivienda el 16 de julio de 1964.

5. "Exposición de la Ordenación del centro comercial de la avenida del Generalísimo". *Informaciones*, 2 de febrero de 1966. p. 3.

6. Menú de 'Riesgo'. Archivo de Azca.

7. César de Navascués. "Azca: un mini-Manhattan madrileño". *Pueblo*, 3 de octubre de 1969. p. 22.

8. Miner Otamendi. "La Olimpiada que no ha de fallarnos". *Madrid*, 30 de abril de 1966. p. 6.

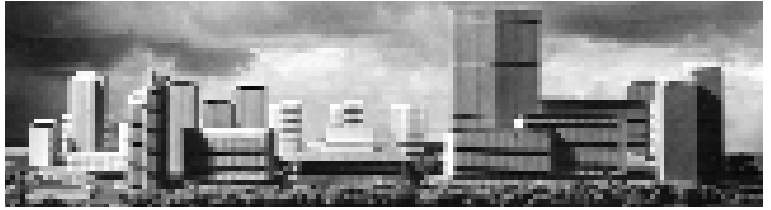
9. "[L]o concebible fuera que allí (...) no estuviera como un altar olímpico la reducida traza de lo que ha de ser, de lo que será en ocho o diez años, ese enorme rectángulo que milagrosamente se ha conservado intacto en el costado izquierdo del eje N-S". *Ibid.*

10. Recortes de prensa de Antonio Perpiñá (1966-1977). Archivo de la familia Perpiñá.

11. *ABC*, 27 de abril de 1966. p. 85. *El Alcázar*, 31 mayo 1966. p. 4.

12. María Luz Nachón Riaño nombraría primero a Feduchi como autor. "Una exposición digna de verse". *Informaciones*, 28 abril 1966. p. 3.

13. Notas de una conferencia de Pedro Bidagor en marzo de 1951, tomadas por Rafael Moneo, "Madrid. Análisis del desarrollo urbano de los últimos veinticinco años". *Información Comercial Española*, febrero 1967, n. 4.021".



Figs. 3 y 4. Fase intermedia del proyecto de ordenación de Antonio Perpiñá anterior a la muestra de la Exco (1965). Perspectiva y alzado de la maqueta de Jordi Brunet. Archivo de la familia Perpiñá.

Antonio Perpiñá procuró estar informado de los avances de la arquitectura. Los debates del CIAM 8, las publicaciones de José Luis Sert y Victor Gruen y la obra de arquitectos como Pietro Belluschi y Walter Gropius en EEUU marcaron intelectualmente los primeros pasos de su carrera en Madrid. Estuvo atento también a las noticias de periódicos como *Informaciones*, *El Alcázar*, *Diario Madrid*, *Arriba*, *Ya*, *Pueblo*, *ABC*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Índice*, *La Vanguardia*, y de suplementos dominicales como *Destino* y *Blanco y Negro*, entre otros, repartidos a diario (mañana y tarde) en su casa-estudio. La librería Centro Press y más tarde la librería Gaudí enviarían además puntualmente los últimos libros y revistas (como *Architecture D'aujourd'hui*, *Cahiers d'Urbanisme*, *Architectural Digest*, *Architecture Design*, *Architecture Review*, *Progressive Architecture*, *Lotus*, etc.) para que el arquitecto los consultase antes de adquirirlos¹⁴.

El Plan General de Ordenación Urbana de Madrid de 1963 legalizó finalmente la parcela del centro comercial y en 1964 el régimen para su urbanización. Azca resultó una manzana rectangular de 204.330 metros cuadrados, anexa al eje de la Castellana desde Nuevos Ministerios hasta el estadio Santiago Bernabeu, y rodeada por las calles Orense, Raimundo Fernández Villaverde y General Perón. La Fundación March propuso a las autoridades promover un Teatro de la Ópera en medio de la nueva manzana. Debido a la complejidad de la red de inversores y propietarios, se constituyó AZCA para coordinar los intereses públicos y privados del nuevo complejo. Los Estatutos de la Asociación estudiarían el desarrollo de un sistema de compensación mediante reparcelación. Azca¹⁵ actuaría bajo el control del Ministerio de la Vivienda, a través de la Comisión de Planeamiento y Coordinación del Área Metropolitana de Madrid (COPLACO).

Perpiñá desarrollaría la Ordenación con modificaciones venidas de presiones especuladoras que alterarían el equilibrio de los volúmenes del esquema original (Figs. 3 y 4). La arquitectura proyectada para el centro entraba en un proceso de mercantilización¹⁶ provocado por la modernización de los sistemas de producción, la inversión financiera y la propagación del mito americano de una clase media cada vez más alcanzable¹⁷. La iniciada política del desarrollismo¹⁸ (1964-1969) golpearía la materialización del conjunto cambiando la arquitectura moderna 'socialista' por 'capitalista'. Mientras la ordenación de los años cincuenta combinaba la arquitectura moderna (Sert) y la nórdica con espacios orgánicos (Aalto, Baldrich), la ordenación de los años sesenta calculaba la arquitectura capitalista (Belluschi) con espacios comerciales (Gruen). Las teorías que venían del giro humanista del CIAM 8 enlazarían en la nueva ordenación con la implementación de la arquitectura comercial del arquitecto vienés Victor Gruen, 'inventor' del *shopping mall* estadounidense, que había impulsado desde 1954 con el circuito de *Shopping Centers of Tomorrow*¹⁹ (Fig. 5). Una instalación que pudo haber influido en la exposición del primer centro comercial de Madrid de 1966.

14. Diarios. Conversación con Antonio Perpiñá Carrera. Madrid, 7 de diciembre de 2005. Libros y revistas. Biblioteca COAM. Legado de Antonio Perpiñá.

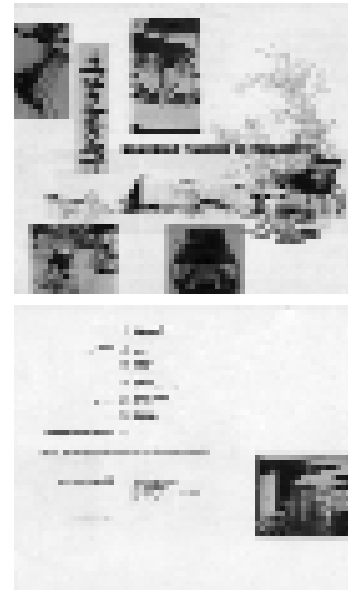
15. Su Consejo de Vigilancia estaría presidido por el delegado del Gobierno en el Área Metropolitana, con otros miembros ejecutivos como el Alcalde de Madrid y los directores generales de Urbanismo, Arquitectura, Economía y Técnica de la Construcción. La Asamblea General y el Consejo de la Asociación tendrían como vicepresidente al teniente alcalde del Ayuntamiento de Madrid, y como consejero especial al gerente municipal de Urbanismo.

16. Annabel Jane Wharton. "The Commoditization of Space: Making Modernity", en *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*. University of Chicago, Chicago, 2001. pp. 158-193.

17. Conversación con Miguel A. Alonso del Val, 14 de septiembre de 2005.

18. Dentro del Plan Decenal de Modernización 1964-1973, negociado por el régimen con el Banco Mundial.

19. En el mismo año del concurso del centro comercial de Madrid, la oficina de Victor Gruen había organizado una exposición itinerante por varias ciudades de EEUU: *Shopping Centers of Tomorrow*. El catálogo de la muestra articulaba una serie de puntos, como la historia de los espacios públicos comerciales, el tráfico, el aparcamiento, la seguridad civil, el medioambiente, el clima, el ambiente comercial, el proceso del proyecto y la responsabilidad y posibilidad -analizados siguiendo algunas ideas del corazón de la ciudad del CIAM 8 (Hoddesden, julio de 1951)-, para concluir con cuatro modelos de centros comerciales. Victor Gruen Associates. *Shopping Centers of Tomorrow*. EEUU, 1954. Catálogo de 33 páginas.



ESPACIO DE INFORMACIÓN

La exposición se proyectó no sólo para exhibir una intervención urbana ‘futurista’, sino también para informar por duplicado una idea de progreso y una técnica de publicidad: primero, mediante la representación de un centro urbano de Madrid para el año 2000²⁰, y segundo, mediante la demostración de su plan en diversos soportes técnicos y formatos mediáticos con los últimos avances tecnológicos. Con un tratamiento que precede al diagnóstico venturiano de la arquitectura mutada en cartel ‘electrónico’²¹, el catálogo de la exposición (Fig. 6) se reprodujo con una vista de la maqueta de la Ordenación, velada por un color azul añil intenso (como si fuera la oscuridad de la noche) con volúmenes contrastados en color fosforito simulando la iluminación ‘eléctrica’ del interior. Los efectos visuales de la maqueta fueron cuidadosamente estudiados para favorecer su propagación exacta mediante un impreso que (re)presentaba ‘Azca’ en formato de bolsillo.

El folleto de la exposición de Azca se desdoblaba para ver el recorrido del montaje repartido en seis salas seguidas de tres en tres para salir por el mismo punto (Figs. 7 y 8). La guía de la visita carecía de una agenda de actividades con fechas, horarios y locales. La prensa anunciaría el programa casi cuatro semanas después (Fig. 9). Cada habitación contenía soportes diferentes con técnicas expositivas y audiovisuales muy avanzadas. La primera sala de la instalación recibía las visitas con unos paneles de 2,60x0,30m sobre un fondo blanco, con iluminación por detrás, dejando paso entremedias de suelo a techo, solapados en distintos planos y colgados de una retícula de color negro con tomas para focos, con impresiones de fotografías de personas en blanco y negro en tamaño real y en la actitud habitual de caminar por la ciudad (Fig. 10). *ABC* describía ese espacio como “una zona de siluetas y reproducciones fotográficas de personas de gran tamaño, [como] los ‘madrileños que andan por la calle’, en [el] ambiente de agobio del peatón actual asediado por los automóviles y la prisa”²². Probablemente las imágenes de estos ‘paneles de cho-

Fig. 6. Izda. Catálogo de la Exposición de Azca, 1966. Vista de tres de sus cuatro caras. La cuarta faz es un plano de situación de Azca.

Fig. 5. Catálogo de la exposición *Shopping Centers of Tomorrow*, 1954. Victor Gruen Ass.



Fig. 7. Catálogo de la exposición de Azca. Guión, planta y fotografías. Imprenta EDI-COLOR.

20. “[Donde] se estudian las posibilidades de los distintos avances previstos para Madrid hasta el año 2000, tanto en aumento de automóviles, demografía y capacidad de gasto por habitante, dentro de las distintas áreas en que técnicamente aparece representado el perímetro del Área Metropolitana y la más exterior, con radios desde el centro de 36 kilómetros”. *ABC*, 27 de abril de 1966. p. 85.

21. En 1972, Robert Venturi reflejó sus teorías de manera ‘arquitectónica’ sobre la portada de la primera edición de *Learning from Las Vegas*, tratándola como una interfaz capaz de comunicar y registrar cambios: un libro-anunciador. Mark Wigley, teorías sobre Robert Venturi. Columbia GSAPP, Nueva York. Invierno 2003.

22. “La manzana ‘A’ de la avenida del Generalísimo y el proyecto de edificación”. *ABC*, *Ibid.*

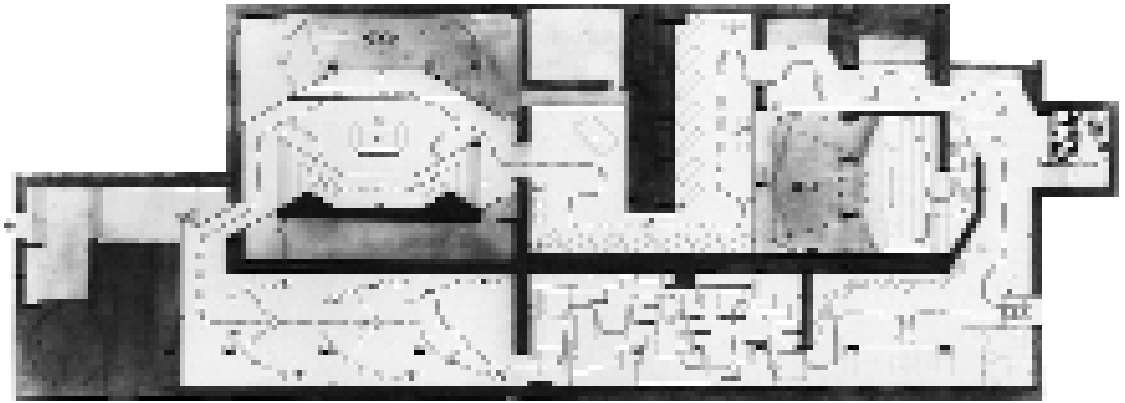


Fig. 8. Planta de la exposición de Azca en Exco, con distribución y numeración de elementos, instalaciones y acabados. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.

Fig. 9. Ya, 19 de mayo de 1966. Recortes de prensa. Archivo de la familia Perpiñá.



23. Memoria del proyecto de la exposición de Azca de Javier Feduchi. Dossier encuadernado con caja en color naranja. Madrid, diciembre 1965. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.

24. Resumen inédito de la reunión en Madrid el 10 de noviembre de 1965 de Javier Feduchi, Narciso Fuentes (Gerente de Azca), Julio Suárez de Peón y Luis Alemany. Archivo de Azca. p. 1.

25. Punto 2.4. de la memoria de distribución y acabados de Javier Feduchi. Ibid.

26. Estudio de imágenes de embotellamientos en línea con los análisis de *The Heart of the City* (1951), de José Luis Sert, y *Shopping Centers of Tomorrow* (1954), de Victor Gruen.

27. ABC. Ibid.

que²³ -como los llamaba Javier Feduchi en la memoria de acabados²³- habían sido elegidas de personas con trajes serios, incluso portando carpetas o maletines, con la intención de convencer a los espectadores del aire de modernidad que sobrevendría con la Ordenación, cuyo ambiente animaba a informarse en el mesa o la oficina instaladas en la habitación. En un resumen inédito de una reunión preparatoria de la exposición, Javier Feduchi hubo expuesto su idea de provocar diversas experiencias perceptivas desde la entrada. Atraería, “al espectador hacia la exposición y su contenido” mediante un panel ambientado con una secuencia de luces con aire publicitario y la sobreactivación de la percepción del visitante con autoreflejos para convertirlo en protagonista²⁴.

La segunda sala enmarcaba un escenario sombrío, con paredes y suelo en color azul marino oscuro y una retícula del techo en negro. Ese espacio se cubría con paredes que conducían el paso a través de un ‘tubo de la angustia’. Unos paneles de 2x2m, verticales, inclinados y horizontales, mostraban enormes fotografías de distintas zonas de la ciudad y a diferentes cotas: puntos de atasco, coches moviéndose o frenando, grupos de peatones próximos a coches o con intención de cruzar la calle, antenas de televisión, cables telefónicos y eléctricos, árboles, perspectivas de cielos recortados por las cornisas de los edificios en forma poligonal, etc. (Fig. 11). La técnica de colocar planos expositivos en tres dimensiones con tormentas de imágenes (*Diagram of Field of Vision* de Herbert Bayer de 1930) y de reflejar la superposición de los planos con los movimientos de los espectadores, servía para sugestionar cierta ansiedad en el visitante ante los problemas de Madrid como ciudad moderna congestionada. Ese desconcierto se pronunciaba con una ambientación basada en destellos de luz, de faros, semáforos y anuncios de neón, y altavoces con grabaciones de sonidos propios de centros urbanos densos mezclados con ‘música electrónica’²⁵. Mediante el despliegue de contenidos y técnicas de efectos multisensoriales se confirmaría el problema del tráfico²⁶ como un factor a resolver rápidamente en la metrópoli moderna (Fig. 12). *ABC*²⁷ describiría así el aporte del proyecto en ese punto: “[S]e pasa a otros departamentos en que al entrar en zonas más abiertas, en torno al eje urbano de la Castellana, el peatón encuentra un respiro por la amplitud de las calles y los árboles, que suponen un descanso”. Hasta aquí, las dos primeras salas funcionaban como unas enormes cajas interactivas donde personas y retratos simultaneaban presencias audiovisuales que dilataban la experiencia sensorial, hasta el punto de inducir ‘naturalmente’ a la conexión mental con los medios.



Fig. 10. Sala 1. Encuentro cruzado. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.

Fig. 11. Izda. Sala 2. Ambiente de ansiedad. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.

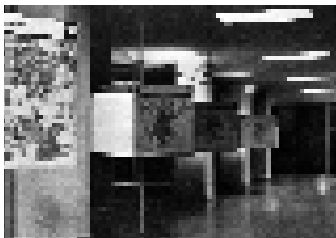
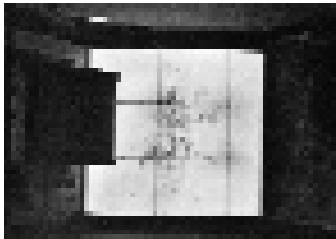


Fig. 12. Paneles en tres dimensiones en la exposición *Shopping Centers of Tomorrow*, 1954. Victor Gruen Associates.

A continuación se entraba en la ‘sala de datos’. La información se mostraba en seis líneas de pantallas. Cada unidad disponía de un cuadro de 1x1m, con una carcasa metálica en forma piramidal, un reflector en el vértice y un pie de material translúcido (Fig. 13). Cada grupo exponía un tema con matrices, gráficos y mapas: el primero (6 pantallas) recogía la evolución de Madrid (crecimiento, centralidad, capitalidad, centro financiero y desviación hacia el norte); el segundo (5 pantallas) relacionaba los antecedentes del centro comercial (Plan de 1941, concurso de 1954, proyecto de 1957, Ópera Nacional, AZCA); el tercero (4 pantallas) examinaba el emplazamiento del centro (límites y extensión, alrededores, comunicaciones y comparaciones); el cuarto (6 pantallas) analizaba la proyección de Madrid-región (población residente, renta ‘per capita’, demanda de servicios y comercio, tráfico, densidad de población y demanda de suelo); el quinto (7 pantallas) describía el centro (demanda de servicios y comercio, demanda de suelo, motorización, densidad de población); y el sexto (6 pantallas) mostraba la demanda de superficie del centro (población, atracción, pérdidas, ventas, demanda de superficie). La disposición ‘futurista’ de los datos urbanísticos respondía a cierta evolución en las técnicas de información de la arquitectura y el urbanismo. Por un lado, el realizador de la exposición, Javier Feduchi, habría utilizado ya pantallas con planos iluminados por detrás y pivotes con cubos-expositores en la demostración pública del Plan de Ordenación Urbana de Madrid de 1962 (Figs. 14 y 15). Por otro lado, los diagramas que se utilizaban en la exposición del plan para Azca diagnosticaban el futuro de Madrid a la vez que perfeccionaban modelos de representación para informar con claridad a todos los ciudadanos, proyectando un grafismo urbanístico apropiado como aquellos convenidos en las ediciones de los CIAM (1929-1959), la UIA (1947) y Ekistics (1955)²⁸.

28. Antonio Perpiñá utilizaría matrices estadísticas en el concurso del problema de la vivienda en Barcelona de 1949 similares a los sistemas gráficos de Otto Neurath en los primeros CIAM. Por otro lado, Perpiñá recibiría antes del congreso de la UIA de Moscú de 1958 -al que iría como representante de España en Urbanismo- una carta con una descripción para definir un sistema de representación internacional para la ocasión. En ese tiempo, la organización y la revista *Ekistics* había compilado artículos, esquemas y estudios sobre las condiciones locales de nuevos asentamientos urbanos. Sus diagramas se parecían gráficamente a las investigaciones de Antonio Perpiñá, como los análisis de su conferencia “El problema nacional de la descongestión de ciudades”, en el I Congreso Nacional de Urbanismo de Barcelona en 1959, que en 1969 completaría en forma de libro con *La infraestructura del urbanismo*. Conversación con Prof. Kenneth Frampton sobre los análisis urbanísticos de Antonio Perpiñá, 27 de octubre de 2005, en Columbia GSAPP, Nueva York.

Fig. 13. Sala 3. Cabina de observación. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.



Figs. 14 y 15. Pantalla reflectante plana y cubos opacos de la exposición del Plan General de Ordenación de Madrid de 1962. *Ferías, muestras y exposiciones*. Número especial de *Arquitectura*, 1967, n. 103.

El propósito de informar sobre el presente y el futuro de Madrid a todos los visitantes obligó a adaptar con eficacia los contenidos a formatos legibles. Los argumentos debían ser sencillos y atractivos para que todo el mundo los entendiera. Para facilitar la recepción pública se utilizaron gráficos tridimensionales potenciados con luz y sonido. Las técnicas efectistas se ajustaban específicamente a cada visor según su tema. Aparte, seis altavoces colgados del techo modulaban la diversidad tonal para procurar una observación serena.

La representación del plan de la Ordenación del centro comercial mediante una maqueta con efectos audiovisuales fue definitivamente el reclamo de la exposición. Se colocó en el centro de la cuarta sala, sobre una base, y librando espacio por un lado para ver la silueta del conjunto en contraste con el resto de la ciudad, y disponiendo una pasarela perimetral por el otro, escalonada en tres niveles y con un pasamanos, para dominar la panorámica aérea desde el frente de la Castellana (Fig. 16). Feduchi también quiso habilitar una zona contigua como *whisky-room*. Desde dos ángulos de la sala se suspendían unas pantallas de tela de 200-150cm, sobre las que se proyectaban películas y diapositivas a la vez que se activaban efectos variables de luz en el interior del prototipo (manualmente entre dos técnicos). El concepto espaciotemporal de la maqueta-espectáculo había sido proyectado en pocos meses: “Un montaje adecuado de película, sonido e iluminación de la maqueta y voz en ‘off’ con preciso diálogo, explicará la vida del Centro durante las veinticuatro horas, para dar al visitante una impresión bastante exacta de la jornada que comience en las primeras horas en que actúan los servicios para preparar las actividades; se abren y funcionan las tiendas, los grandes almacenes, las oficinas, los hoteles, los restaurantes; entran y salen los vehículos; por la tarde se animan los espectáculos, se asiste a una representación en el Teatro de la Ópera, y se va apagando la vida del Centro hasta una nueva jornada”²⁹. La maqueta se realizó en el taller de Jordi Brunet (Fig. 17). Las proyecciones sincronizaban con las instrucciones de la voz grabada³⁰. Introducían el desarrollo urbano del Madrid moderno y enseguida coincidían con las técnicas visuales de la maqueta en la descripción del centro comercial. La inauguración se había aplazado varias veces³¹, quizás por la dificultad de la puesta a punto de esas tecnologías.

29. Notas inéditas referentes a la exposición del centro comercial. Madrid, 30 de noviembre de 1965. Archivo de Azca. p. 2.

30. Azca encargó a un técnico francés la instalación del circuito eléctrico. Pedía contactos de platino. En España no había y los que se pusieron al final se fundían continuamente. Para grabar el guión la condición era que “hablase bien el castellano” y Azca contrató a “un señor de Valladolid”. Conversación con Jordi Brunet. Madrid, 28 de enero de 2006.

31. Resumen inédito. *Ibid.* p. 4.

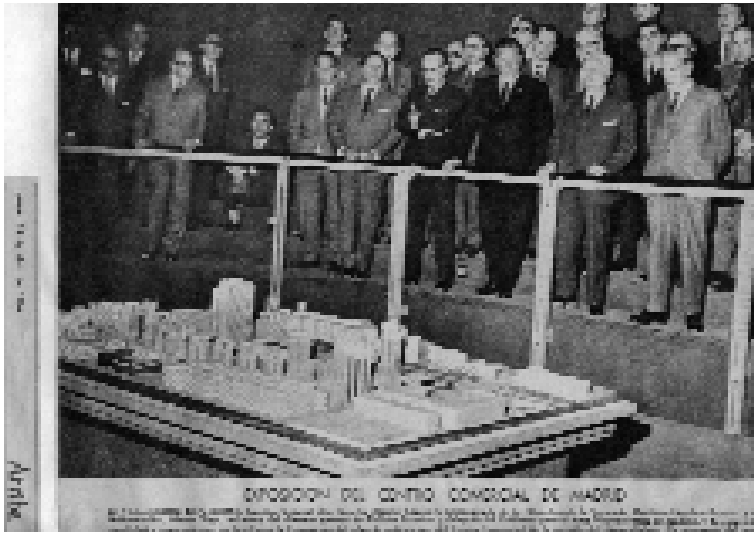
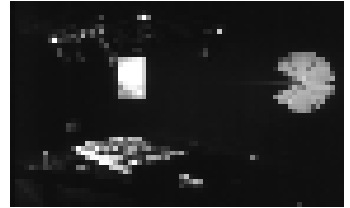


Fig. 16. Visita de las autoridades a la inauguración. Arriba, 28 de abril de 1966. Recortes de prensa. Archivo de la familia Perpiñá.

Fig. 17. Sala 4. Espectáculo de lo cotidiano. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.



Varias fases explicaban el espectáculo de 20 minutos (la tercera parte de la duración total estimada para la visita a la exposición³²). Se comparaba la densidad del centro de Madrid con la del futuro centro³³ con un fotoplano de 1965. Después, se iniciaba un diálogo entre varios actores que descubrían la vida del centro durante 24 horas. Las imágenes instantáneas laterales apoyaban el guión del conjunto con vistas interiores del centro, cuyas coordenadas se indicaban a la vez sobre la maqueta con una partitura de luces³⁴. La atracción parecía real. Materiales y luces definían espacios y acciones: plástico de colores en fachadas de oficinas, hoteles y recreaciones; madera en cubiertas, aceras y espacios libres; tela en vías con líneas de luz por debajo en movimiento similar al flujo del tráfico; y material sintético en zonas verdes.

El impacto de la novedosa demostración también afectó a los funcionarios, como diría un diario sobre el día de su visita: “Guiados por los autores del proyecto, visitaron las distintas dependencias que forman esta Exposición, deteniéndose particularmente en la maqueta ‘parlante’, por la que mostraron gran interés. El señor Muñoz Grandes dijo que este Centro Comercial presenta una imagen de lo que será el Madrid futuro que todos deseamos”³⁵. Entre los volúmenes del centro destacaba la torre central de 150 metros de altura y más de 40 plantas -un rascacielos de planta romboidal o *losangé*³⁶ como el de Boston Back Bay Center (1953), la Torre Pirelli (1956) y el edificio Pan Am (1963)- que el diario *Ya* comparaba en altura con la sede neoyorquina de la ONU (1950)³⁷: “[P]odemos asegurar que será tan alto como el edificio de la Secretaría General de las Naciones Unidas, de Nueva York; sobre todo, con mayor número de plantas, y que además su perspectiva semeja en general a la del inmueble neoyorquino”. Acompañaban a la torre seis edificios de menor altura, entre 30-35 plantas, agrupados al sur; y uno aislado al norte, con una fila de edificios ordenando el frente de la calle Orense. Estos inmuebles contenían viviendas, hoteles, apartamentos, oficinas, locales de espectáculos y grandes almacenes. El Teatro de la Ópera se ajustaba a la solución del equipo polaco ganador del Concurso Internacional de Ideas de 1963³⁸. Finalmente también se asignaba al centro un helipuerto, la estación de enlaces ferroviarios (RENFE) y una terminal para las líneas aéreas (IBERIA)³⁹.

32. Notas inéditas. *Ibid.* p. 2.

33. Resumen inédito. *Ibid.* p. 2.

34. Jordi Brunet perfeccionó sus maquetas con mecanismos móviles a partir de su experiencia infantil como pesebrista en Olot. *Ibid.* Durante su carrera realizó maquetas por encargo para los arquitectos Balcells, Bonet, Busquets, Higuera, Lamela, de Miguel, Mitjans, Oiza, Soteras, etc. Catálogo Jordi Brunet, *Ibid.*

35. “Muñoz Grandes inaugura la exposición sobre el centro comercial de la avenida del Generalísimo”. *Madrid* (Diario de la noche), 27 de abril de 1966. p. 9.

36. Término utilizado por Rafael Moneo en la descripción de este edificio en su artículo. *Ibid.*

37. *Ya*, 27 de abril de 1966. p. 12.

38. Por desacuerdo en compartir la dirección de obra con un arquitecto español, el arquitecto polaco Jan Boguslawski renunció al proyecto en enero de 1966. La Fundación March se lo daría a Fernando Moreno Barberá, cuya propuesta casi alcanzaba 600 millones de pesetas. El proyecto se anuló y se librería la ocupación. Información de la Fundación March. No obstante, también hubo comentarios no oficiales de que a Franco no le agradaba la intervención polaca porque habría podido influir con una ideología inconveniente para el régimen.

39. Azca será pronto atravesada por ‘el túnel de la risa’. La tuneladora alcanzó los Nuevos Ministerios el 7 de diciembre de 2005.



Fig. 18. Antonio Perpiñá hablando con varios ciudadanos sobre el plan de la Ordenación, 29 de abril de 1966. Archivo de Azca.



Fig. 19. Dcha. Maqueta de la exposición con iluminación estática en el interior de los bloques e iluminación dinámica con parpadeo en cadena sobre el eje de cada carril. Escala 1:500. Actualmente expuesta en la oficina CONAZCA/2. Foto: María Prieto.

¿Cómo seducir a los ciudadanos para apostar por un Madrid ex-céntrico? ¿Anticipando su futuro? ¿Y cómo demostrar un proyecto capaz de contener la ciudad del año 2000? Una técnica para avivar la maqueta convencería al público: la luz del interior de los bloques y del movimiento continuo de los coches (Figs. 18 y 19). La luz se convertía en un medio de información. Apuntaba un ritmo de progreso y también un giro perceptivo que explorarían no sólo publicistas, sino teóricos, arquitectos, artistas y cineastas (Marshall McLuhan, Robert Venturi, Dan Flavin, Jean-Luc Godard, entre otros). El medio como mensaje se confirmaba en la sala: “La luz eléctrica es información pura. Es un medio sin mensaje, como fuera, a menos que se use para deletrear algo verbal o un nombre. Este hecho, característico de todos los medios, significa que el ‘contenido’ de cualquier medio es siempre otro medio”⁴⁰. Marshall McLuhan insistía en el análisis de los medios como clave para investigar el desarrollo de la inteligencia de los colectivos: “Los efectos de la tecnología no ocurren en el nivel de las opiniones o los conceptos, sino que altera las razones del sentido o las pautas de la percepción gradualmente y sin ninguna resistencia. El artista serio es la única persona capaz de encontrar la tecnología con impunidad, justamente porque es un experto de los cambios de la percepción”⁴¹.

La era de la electrónica y de las telecomunicaciones corresponde con una nueva manera de percibir. Beatriz Colomina identifica ese modo diferente de ver y sentir en un momento revelador en la correlación entre la arquitectura y los medios. Para ella, los arquitectos Eames jugaron un papel revolucionario en la materialización de una percepción ya existente a partir de una arquitectura multipantalla y multimediática⁴². La ocasión de esa transferencia clave de técnicas de la información fue la Exposición Americana de 1959 en Moscú. Una cita diplomática entre EEUU y URSS que se convirtió en un intercambio de estilos de vida. El matrimonio Eames colaboró en aquel escenario con un proyecto innovador que expandía el rol hasta entonces practicado (o definido) por los arquitectos: una película proyectada en siete grandes pantallas simultáneamente. La cinta recogía la vida ‘americana’ durante un día laboral en 9 minutos y durante un día de fin de semana en 3 minutos, cuyos contenidos se modulaban con curvas para distribuían la intensidad de los efectos visuales deseados sobre el espectador. El objetivo de la película era intensificar las emociones humanas más comunes, producir una sintonía universal, que no sólo supuso el éxito en la recepción de la instalación sino que favoreció los propósitos diplomáticos de EEUU en aquella visita histórica.

40. Marshall McLuhan. “The Medium is the Message”, en *Understanding Media: The Extensions of Man*. New American Library, Nueva York, 1964. p. 23.

41. *Ibid.*, p. 33.

42. Beatriz Colomina. “Enclosed by Images: The Eameses’ Multimedia Architecture”. Grey Room 2, Invierno 2001.

Perpiñá publicaría su memoria del Plan Parcial del centro comercial en una separata de la revista *Arquitectura* en abril (n. 88): “No se pretende en el centro comercial la mera ubicación de unas zonas comerciales y oficinas, sino que éstas den la correspondiente ambientación para una serie de actividades propias de comunidad”. La maqueta de era una exposición pública de un proyecto que además exponía al público a unos efectos ‘cívicos’ virtuales. Servía también como un laboratorio común de modos de percepción para agitar formulaciones abiertas sobre la viabilidad del centro comercial. La consulta directa del proyecto técnico sería en la quinta sala, proyectada como una envolvente blanca con ángulos difuminados en luz (Fig. 20). Contra las paredes se orientaban oblicuamente quince mesas de dibujo de color blanco y soporte en tubo de hierro curvado y cromado, con un flexo sobre cada plano⁴³, siguiendo un recorrido en forma de ‘U’ ambientado con música de Bach⁴⁴.

En la sexta sala se proyectaba la película ‘Madrid futuro’. El local disponía de cuatro gradas de 20cm de altura, con una pantalla en forma parabólica flanqueada por otras dos para diapositivas. El realizador Enrique de las Casas reproducía una síntesis sobre la importancia del centro comercial. ABC comentaría⁴⁵: “Por último, pasamos a una salita de proyección de una breve pero admirable película, en que la habilidad y el humor de su autor, don Enrique Casas, consigue hacer divertido un tema urbanístico, lo que supone un verdadero éxito literario”. La cinta consistía en un montaje de nodos publicitarios del centro comercial⁴⁶. La técnica del filme respondía al guión gradual de la exposición. El encadenamiento lineal de las múltiples sobreactivaciones de retina y cuerpo se transformaba en una configuración audiovisual continua. La cinta revelaba los progresos de la ciudad⁴⁷ (Fig. 21). La espera a la siguiente sesión transcurriría en un paso contiguo con tres paneles translúcidos con gráficos sobre una trama de hilo de nylon (Fig. 22) (volúmenes, normas, ordenanzas, zonificación, destino; accesos y circulación de peatones y vehículos; capacidad de estacionamiento de vehículos, espacios libres, superficie destinada a comercios, oficinas, hostelería, espectáculos, etc., y comparaciones con el centro de Madrid entonces). Allí terminaría la exposición.

El uso discriminado de las técnicas de presentación de la información había sido proyectado tanto para enseñar contenidos que explicaban el plan como para demostrar el plan como contenedor de un modo de vida propio. Desafortunada, en cambio, había sido la I Exposición Nacional de Telecomunicaciones en el Palacio de Exposiciones del Retiro, realizada por los arquitectos Javier Carvajal, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún⁴⁸. En aquella instalación los arquitectos dificultosamente iniciaron –quizás por la escasez de información o entendimiento entre los distintos campos profesionales en juego– una exploración técnica y perceptiva conjunta de unas tecnologías de comunicación recién conocidas y una arquitectura española que todavía luchaba por resolver la crisis de la vivienda y, por qué no, por el reconocimiento internacional. La recepción pública de los servicios de las telecomunicaciones tampoco satisfizo los objetivos de la exposición. TVE se emitiría por primera vez unos meses después (28 de octubre de 1956) resultando un caos parecido. Los equipamientos de oficina del I SIMO (1961) se perfeccionarían con los primeros procesadores de información del IV SIMO (1964) (inicio de la cibernética), celebrado en el Palacio de Exposiciones de la Cámara de Comercio de Madrid en la Castellana, cerca de la plaza de Castilla, antiguo pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1958⁴⁹.

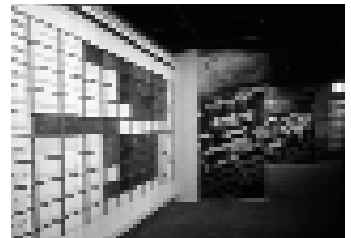
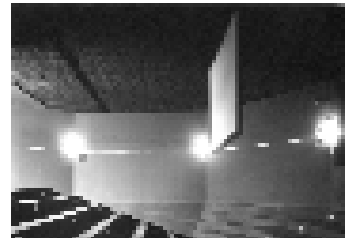


Fig. 20. Sala 5. Concierto de planos. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.

Fig. 21. Sala 6. Urbanismo de cine. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.

Fig. 22. Tablas de fichas. SH.COAM: Legado de Javier Feduchi.

43. Seis perspectivas del centro en fotografías de dibujos en línea sobre fondo blanco, una planta general (papel Canson de 2,5x1,5m), siete plantas y siete secciones (2x1m), con accesos, circulaciones, aparcamientos y servicios urbanos; cifras para accesos, aparcamientos y tráfico interior; superficies para la estación ferroviaria, el Teatro de la Ópera, jardines y espacios libres; y otras superficies y usos (hoteles y apartamentos, oficinas, espectáculos, superficie comercial, grandes almacenes).

44. Feduchi había imaginado “un recinto tranquilo, con música sinfónica (Bach) recreando los datos técnicos con una presentación esmerada y diáfana, dentro de una sencillez grande, y no agobiando con planos, sino ambientando el Proyecto con dibujos y fotos de la maqueta”. Resumen inédito. *Ibid.* p. 3.

45. ABC, *Ibid.*

46. Punto 7.4. Memoria del proyecto de la exposición. *Ibid.* Para la producción de la película, Movierecord había realizado tomas en el taller de Jordi Brunet con Antonio Perpiñá. Conversación con Jordi Brunet, 28 de enero de 2006. Uno de los nodos realizados, el n. 1.221-C, se proyectaría del 30 de mayo al 5 de junio de 1966 en varios cines de Madrid (Avenida, Bilbao, Carlton, Coliseum, Conde Duque, Consulado, Fantasio, Mola, Muñoz Seca, Palac, Palafox, Paz, Princesa, Real, Rex, Sala-

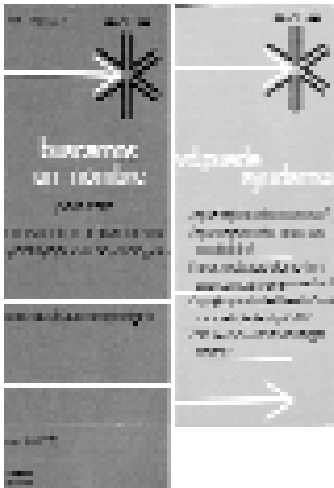


Fig. 23. Tarjetas sueltas dentro del catálogo de la exposición. Archivo de la familia Perpiñá.

manca y Vox), en 70 cines provinciales, y durante 42 semanas siguientes en otras más salas de España, con posible proyección posterior en América. "Noticia del centro comercial en 'NO-DO'". Archivo de Azca. La versión original de "Madrid futuro" desapareció del archivo de Azca. Una enorme decepción personal al descubrir que Enrique de las Casas también había realizado en 1967 con Juan I. de Cárdenas y Luis E. Torán un documental sobre urbanismo y arquitectura, "Vivir en España", realizado por Cinecorto y producido por el Ministerio de la Vivienda. El guión se basó en el libro *Resumen histórico del urbanismo en España*, de Torres Balbás, Cervera, Chueca y Bidagoy y tuvo asesores como Jenaro Cristos, Rodolfo García de Pablos, Alejandro Blond, Carlos de Miguel, Javier Feduchi, Vitoria Blon y Luis Miguel (?). Jacobo Torán donó los negativos de imagen y sonido (300m de 35mm) a la Filmoteca Nacional. Animo a la ETSA de la Universidad de Navarra a positar la película para su archivo.

47. Un actor se hacía pasar por un ciudadano que llegaba a Madrid y descubría cómo la ciudad iba prosperando. Vista por segunda vez, se notaba un abuso de palabras rimbombantes. Conversación con Jordi Brunet, 28 de enero de 2006.

48. *Revista Nacional de Arquitectura*, enero 1956, n. 169.

49. *Mi primer SIMO. Historias de la Feria de Informática de Madrid*. Libro digital como homenaje al 40º aniversario de SIMO, 2001. Edición limitada. pp. 13, 19.

50. Javier Feduchi trabajaría con Perpiñá como arquitecto de los espacios del centro de Galerías Preciados dos años más tarde.

51. Conversación con Antonio Perpiñá Carrera. Madrid, 3 de enero de 2006.

52. Se eligió 'Azca' entre: Capitalia, Emporio, Madrid-Europa, Madrid Nuevo, Madridla, Madrid Dos Mil, Europa, Eurocentro, Palacio del Comercio, Francisco Franco, etc. Archivo de Azca.

53. María Luz Nachón Riaño. *Ibid.*

54. "El planeamiento se convierte, además de un arte, en una ciencia, que constituye una base que trasciende a la política". Separata de *Arquitectura*, abril de 1966, n. 88, p. 2. El Plan Parcial de la Ordenación sería aprobado (previo informe favorable del Pleno del Ayuntamiento de Madrid) por el Pleno de la Comisión del Área Metropolitana el 15 de julio de 1966.

Las tecnologías que progresaban internacionalmente tuvieron su clímax en la Feria Mundial de Nueva York en 1964-1965, donde se exhibieron los avances de 'la era de la información' en telecomunicaciones e informática. Antonio Perpiñá aprovechó un viaje con el equipo técnico de Galerías Preciados⁵⁰ del 8 al 24 de octubre de 1964 a EEUU para conocer directamente los centros comerciales más importantes del país. Fue también a Chicago y a Nueva York, donde visitó la exposición. Allí IBM presentaba el espectáculo-multimedia 'la máquina de la información'. Empezaba subiendo 500 visitantes en una plataforma hasta el interior de un teatro en forma elipsoidal. Una vez dentro, un montaje de 14 proyectores y 9 pantallas realizado por Charles Eames explicaba en 15 minutos el procesamiento de información en el cerebro y el ordenador: la obtención de impresiones, la clasificación de datos y la interpretación global para operar. Probablemente fue una experiencia que Perpiñá vivió de cerca. Su vivencia sería una transferencia clave para el enfoque tecnológico de presentación de la información en la instalación de Azca, con la dificultad añadida de que el arquitecto no pudo ver reveladas las fotos del evento por fallo técnico de un laboratorio de Madrid⁵¹.

El mensaje de la exposición era persuadir a madrileños y ciudadanos españoles de la necesidad de un centro comercial para modernizar Madrid y amortiguar su congestión. Con esta intención se había repartido en el interior del folleto de la exposición dos cartones de color gris (Fig. 23) con dos llamadas: 'buscamos un nombre'⁵² y 'vd. puede ayudarnos'. La tirada sería de unas mil unidades. Las fechas de la exposición anunciaban una gran afluencia de gente, como predecía una periodista en *Informaciones*⁵³: "Como el proyecto entra mañana en la fase de información pública, estará abierta al público durante el preceptivo mes, lo que quiere decir que cuantos nos visiten con motivo de las fiestas isidriles se encontrarán con una auténtica atracción fuera del programa oficial de festejos. Una atracción que a la vez ha de servir a los visitantes para conocer la actualidad y el futuro de la capital de España". Asimismo, el impacto de la exposición en los medios inspiró la convocatoria de un concurso literario entre los artículos escritos durante aquel mes.

Trazar una historia de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo pasado hace inevitable enmarcar la actividad de sus expertos en relación con las tecnologías de la información y la comunicación que surgieron en el contexto de la guerra fría y que funcionaron durante el desarrollismo de España con miras hacia la entrada en la Comunidad Económica Europea (la primera firma sería en 1970). ¿Hasta qué punto tuvo mayor impronta modernizante la arquitectura que se relacionó con los medios? La exposición del plan de la Ordenación de Azca produjo una arquitectura que podríamos llamar 'multimediatía' y 'pluriparticipativa': retratos impresos e interacción de identidades, rincones agobiantes y demanda de espacios dignos, datos urbanísticos y claridad de visión, simulaciones de 'modus vivendi' y celebración de la vida diaria, tablas de síntesis y recuento de ventajas, urbanismo de celuloide y civismo de progreso. El empleo de esas técnicas adelantó un fenómeno que sorprendería la (re)presentación actual de la arquitectura: un simulacro extremo de contenidos con efectos democratizantes, de dominio técnico y científico⁵⁴, que convocó a funcionarios, expertos y ciudadanos a colaborar 'por igual' en consultas, sugerencias, nombramientos, concursos, aunque últimamente dominaría la mera inversión de capital. Aún y todo, fue un gran paso. Una breve democracia participativa en la conducción del futuro de Madrid.

MR. MARSHALL VIENE A CASA. LA ESCENOGRAFÍA DE LA MODERNIDAD AMERICANA EN EL TIEMPO DEL DESARROLLISMO ESPAÑOL

Carmen Rodríguez Pedret

La comunicación que se presenta reconstruye la recepción en nuestro país del imaginario de la vida moderna generado por la iconografía doméstica norteamericana. Se analizarán representaciones provenientes de los medios de masas -especialmente de la publicidad, pero también de otras fuentes de impacto audiovisual- que nutren las esperanzas de progreso en la primera edad del consumo. Ilusiones y ficciones de modernidad para interpretar cómo la mitología del american way of life construye la escenografía de lo inmediatamente posible en el parco panorama de la vida cotidiana española.

La confrontación de imágenes será la base metodológica que permita desentrañar las estrategias de transmisión de la ideología de la domesticidad moderna. La intención es abrir una perspectiva desde lo prosaico y, sólo aparentemente, banal para definir los límites que separan estas representaciones de consumo de las diversas formulaciones teóricas y proyectuales del siglo XX pero también para poder resaltar posibles afinidades o coincidencias.

Los argumentos principales de este recorrido iconográfico se concentran en torno a dos cuestiones fundamentales:

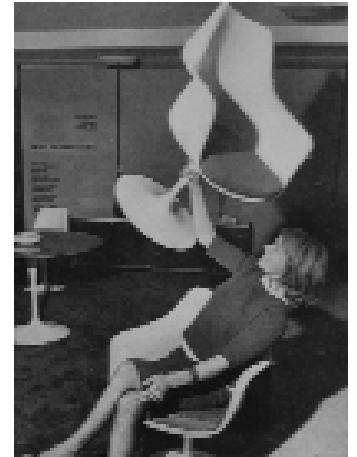
La transformación de los diferentes ámbitos de la casa, reconstruida a través de un entramado simbólico que no siempre encuentra correlato en las condiciones económicas, sociales y culturales de nuestro país. Con el trasfondo de la España del desarrollo, se analizará el potencial icónico de la arquitectura norteamericana comprendido como una filosofía de vida que incluye no sólo la modernización de espacios y mobiliario sino también los cambios en los hábitos alimenticios o el impacto del automóvil en la movilidad familiar.

La llegada de la tecnología doméstica al hogar español y su evidente demora respecto a las condiciones de la casa americana. En este apartado, la cocina recibirá una atención especial por ser el ámbito donde se muestra de manera más inmediata la adopción de la tecnología a través de los electrodomésticos, verdaderos depositarios de los sueños de modernidad en la España de la época. Asimismo, se reparará la irrupción de la televisión en los espacios de la vida común y sus consecuencias inmediatas en los modos de habitar.

A mediados de la década de los treinta, en EEUU el diseño moderno comienza a formar parte de la conciencia pública. La realidad económica de la depresión impone la convicción de crear unos interiores menos opulentos y,

Fig. 1. Izda. National Small Homes Guide. EEUU. 1943.

Fig. 2. Dcha. Promoción en España de la silla Tulip de Eero Saarinen para Knoll Internacional. Años 60.



especialmente, despierta el sentimiento común de la vida cotidiana en consonancia con unas condiciones coherentes de habitabilidad. La producción masiva de bienes de consumo doméstico es una realidad y la exigencia de “cualificar la cantidad” se traduce en el diseño de creadores vinculados a la estética aerodinámica (*streamline*) y comercial como Raymond Loewy, Norman Bel Geddes o Russel Wright.

En el tiempo que rodea a la segunda guerra mundial germina la idea de un diseño específicamente americano. El episodio bélico y sus consecuentes restricciones impulsan el paradigma de la casa suburbana (Fig. 1) como el lugar de los sueños americanos, ámbito repleto de bienes materiales y avances tecnológicos que completa la imagen idílica de un nuevo mundo al final de la pesadilla. Para cumplir la experiencia unitaria del diseño -que incluye la idea, la producción y su difusión- es imperativo constituir un potencial icónico que sea aceptado y reconocido unánimemente por el gran público consumidor. La figura del que consume tendrá una importancia fundamental en el desarrollo del diseño industrial y la expresión de su creciente consenso hacia los productos fabricados para la decoración y para el uso diario será el resultado de intensas campañas publicitarias destinadas a perfilar el paisaje de los sueños populares. La ideología del denominado *american modern* (Fig. 2) promoverá la nueva decoración como algo excitante y original, exento de todo prejuicio y convencionalismo. Una expresión de lo moderno que compartirán diseñadores y fabricantes con un objetivo común: la promoción de su ideario a gran escala¹.

La idea de modernidad que transmite el imaginario americano concentra su atención en un objeto que debe expresar el tiempo al que pertenece y que se muestra liberado de toda referencia pasada; un objeto que no se conforma únicamente con negar el tiempo pretérito sino que, en una simbólica pirueta, aspira además a trascender su propia época. El espacio doméstico llevará implícita esta contradicción; se asocia a una nueva mentalidad que sitúa la casa fuera del tiempo histórico -*timeless modern*- y la desplaza de diferentes estadios de realidad, como las condiciones políticas, económicas y sociales. Su representación idealizada no tiene espacio ni tiempo y deviene una especie de limbo iconográfico desarrollado a través de los medios de masas. Este status de lo

1. Parte de los arquitectos y diseñadores que participan en la formación de la estética americana moderna se forman en la Cranbrook Academy of Art (Michigan), dirigida por el arquitecto finlandés Eliel Saarinen. Charles y Ray Eames, Florence Schulz, Eero Saarinen o Harry Bertoia serán los ideólogos -junto a otros, como George Nelson- de las dos empresas más importantes en la producción de mobiliario moderno: Herman Miller y Knoll International. El delicado tratamiento gráfico de la publicidad de ambas empresas demuestra la importancia concedida a su difusión en los medios.

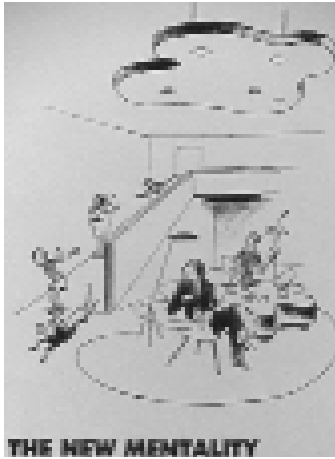


Fig. 3. Izda. Viñeta humorística satirizando las formas modernas. EEUU. Años 50.

Fig. 4. Dcha. Catálogo de consumo Sears. EEUU. 1899.

moderno le permite aspirar a ser universal, fijarse en cualquier momento o lugar y presentarse como una escenografía ilusionista disponible para cualquier individuo o comunidad porque no entiende de circunstancias particulares. Moderno se transforma también en contemporáneo en cuanto a su fabricación y no alude directamente a ningún estilo concreto.

En 1942, Gilbert Rohde, director de diseño de Herman Miller, afirma que cualquier obra buena y original realizada en cualquier tiempo es una obra moderna. Rohde impulsa el diseño que no ignora el tiempo que lo ha producido sino que lo identifica e incluso lo exalta. Los cambios y transformaciones sociales articulan su discurso: detecta la disminución de la familia y sus consecuencias inmediatas en la reducción de los espacios domésticos; constata que la gente que vive en grandes ciudades lo hace en apartamentos que no pueden incluir el mobiliario tradicional ni desde el punto de vista espacial ni, seguramente, estético. A esta situación asocia un cambio de valores: la respetabilidad y la honestidad ya no pueden representarse con interiores decorados de manera suntuosa. Esta condición le impulsa a promover la idea de una nueva simplicidad y una nueva honestidad capaces de desterrar la imitación de estilos tradicionales, reconocida como estéticamente falsa. En este contexto, la identidad de la casa americana tendrá que responder a la demanda de los cambios en la sociedad. El diseño deberá ser producido en serie y, en consecuencia, los interiores asumirán un cierto anonimato, un carácter definitivamente impersonal.

El panorama de lo nuevo aspira a ser universal, sus formas expresivas miran al futuro y niegan la memoria. La tabula rasa libera la relación con el mundo pretérito, aunque condena a las exigencias de las leyes del consumo. Su ideología, engañosamente democrática, se despoja de toda identidad. El resultado será un diseño anónimo para un destinatario también anónimo; es evidente que sólo los estereotipos y las figuras sin atributos podrán representar esta función (Fig. 3).

EEUU es un país con larga tradición comercial y la promoción de bienes de consumo por catálogo es una consecuencia directa de esta condición. La influencia de empresas como Sears (Fig. 4) sólo puede entenderse a partir de

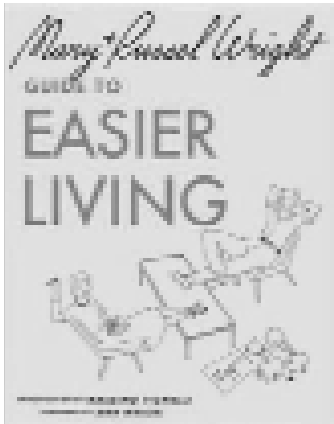


Fig. 5. Guide to easier living. Mary Et Russel Wright. EEUU. 1950.

Fig. 6. Dcha. Anuncio Cupón del Hogar Moderno. España. Años 60.



la gran difusión que, ya desde mediados del XIX, tienen sus ediciones de productos. Estas publicaciones permiten que cualquiera en cualquier lugar pueda acceder a una gran variedad de objetos y constituyen un espacio de crecimiento de la cultura del consumo. Los catálogos cumplen también la función de guía, orientando al consumidor en el marasmo material de la producción masiva. Con el catálogo en la mano, el consumidor americano se siente seguro a la hora de decidir el equipamiento adecuado para su hogar. Estas publicaciones comerciales despiertan confianza y abonan el terreno para la aparición de guías más específicas como la de Mary y Russel Wright, un best seller de los años cincuenta titulado *Guide to easier living*² (Fig. 5).

Las guías americanas contribuyen a reafirmar la creencia en la autonomía y en la independencia del individuo con respecto a las decisiones que afectan a la vivienda. Constituyen una forma encubierta de tutela que impone unos parámetros ideológicos y estilísticos muy concretos. Dejar la responsabilidad de la casa en manos de su ocupante para que decida de qué manera quiere vivir, es también una estrategia de la producción seriada que, de esta manera, camufla su monotonía y uniformidad. El lema recurrente, *do it yourself* -hazlo tú mismo- es un imperativo recibido en Europa de forma unánime en el tiempo de la escasez económica y de las grandes operaciones de vivienda masiva de la reconstrucción. La extensión del bricolaje doméstico tendrá también sus primeras repercusiones en nuestro país: en los primeros sesenta, la editorial Gustavo Gili edita las obras *Interiores Modernos* y *Color y decoración en el hogar*³ que funcionan como manuales de decoración.

La España de los sesenta no tiene acceso a ninguna “biblia” del consumo moderno y sólo una pequeña parte de sus habitantes puede acercarse a unos grandes almacenes que se acaban de inaugurar en Madrid. Mientras tanto, queda la alternativa de coleccionar los famosos cupones del hogar que, con la estratagema del ahorro doméstico, pretenden estimular la adquisición de útiles para la casa (Fig. 6). El país se enfrenta a una realidad lastimosa y precaria y es precisamente la cultura del consumo -impulsada por el aperturismo y desa-

2. WRIGHT, Mary Et Russel, *Guide to easier living*, Simon Et Schuster, New York, 1950. Reedición: Gibbs Smith Publisher, Utah, 2003.

3. *Cuadernos de Arquitectura*, tercer trimestre 1962, n. 49.

rollismo económico del régimen- la encargada de crear una estructura que dirija los anhelos domésticos de los españoles. Desde el televisor hasta el utilitario, se organiza una trama de objetos vinculados a la vida cotidiana que constituirán el nuevo imaginario del universo material más inmediato. La difusión de la “casa ideal” se sostiene con mensajes efectistas que inyectan la dosis necesaria de esperanza en el avance que España busca tras los tiempos de ostracismo. Como las promesas de Mr. Marshall, las estrategias comerciales se recubren de argumentos dirigidos a reforzar la idea de un progreso “sin fin” al que el país parece estar irremisiblemente encaminado.

La trama de significados urdida en la casa moderna trae consigo la esperanza de una vida mejor; aquello que incorporamos con el esfuerzo adquisitivo nunca es contemplado como algo negativo sino como la solución a todos los problemas; una percepción estimulada por el paternalismo estatal y económico. No sólo se desarrolla y se hace explícita la idea del confort -palabra que en España empieza a tener sentido a partir de esta época- sino que toma fuerza algo que hasta entonces estaba prohibido: se crea la ilusión de poder elegir en un amplio y desconocido panorama material, aunque siempre teniendo en cuenta las reales condiciones económicas y productivas del país. La elección comporta cierto grado de decisión, una responsabilidad a la que los españoles no están acostumbrados. Hay que preparar al usuario para que sea capaz de comprender qué es lo que debe elegir; la cultura del consumo debe integrarse en la mentalidad española y en este proceso, la publicidad tendrá un papel fundamental.

En el ámbito arquitectónico, el avance de las tecnologías de la construcción -con el despliegue de soluciones racionales y funcionales y la implantación de una tímida estandarización- es el motor que permitirá lograr las aspiraciones básicas de la modernización. España no puede perder el tren del estado del bienestar y para ello la arquitectura debe favorecer la calidad de vida, ejemplificada por valores como la higiene, la luz, la claridad, la transparencia o la conquista de un espacio versátil y flexible. Es preciso racionalizar los medios económicos, el tiempo, la mano de obra y, así, incrementar la producción. Acoger sin reservas los avances tecnológicos es imperativo en un mundo en el que el triunfo de la técnica es todavía aceptado de manera acrítica y positivista. Poco a poco, los anuncios desgranar la mitología moderna sin mostrar jamás las fisuras que desde hace tiempo pueblan los debates teóricos.

La implantación de las teorías domésticas higienistas del siglo XIX es una realidad en la casa modélica del siglo XX. En la casa ideal, todo debe contribuir a borrar las huellas de la vida y a evitar que los restos cotidianos y los desperdicios se hagan visibles. El limbo doméstico moderno se reviste con nuevos materiales plásticos que niegan cualquier rastro de vida por su propia condición. Estos materiales se valoran, además, por su versatilidad funcional pues son incorporados a todo tipo de espacios (Fig. 7), una característica que otorga uniformidad pero que también acaba esparciendo una sospechosa monotonía. *Linóleum* y *Sintasol* ocupan cocinas y baños pero también salas de estar y habitaciones. *Fórmica* no escatima esfuerzos y se presenta como el “material ideal que asume todas las formas y colores...”, asociándose con cualidades como “belleza, resistencia, limpieza, ligereza”, para “crear un ambiente propio”⁴.



Fig. 7. Anuncio Railite. Cuadernos de Arquitectura. 1969.

4. *Cuadernos de Arquitectura*, primer trimestre 1960, n. 39.



Fig. 8. Anuncio de mobiliario de *Fórmica*. Nueva Forma. 1968.

La conciencia del espacio moderno se reviste con los nuevos materiales sintéticos. Éstos se muestran desafiantes frente el paso del tiempo, estableciendo lazos de complicidad con un futuro que se vislumbra a modo de espejismo ideal. Su función y significado se vinculan al valor de novedad, la escena de aquello que siempre está por venir y que crea expectación con su llegada. También los materiales plásticos se relacionan con nuevos hábitos de vida: la representación desenfadada de un guateque -expresión más que adecuada en el tiempo al que aludimos- se emplea para ilustrar “un nuevo mundo de *Fórmica*”⁵ (Fig. 8) y *Sintasol* augura “una vida más fácil”⁶. Promesas de calidad de vida que deben incrustarse en la conciencia del consumidor español con el absoluto convencimiento de su necesidad y de su valor simbólico: *Fantasis* es “la superficie moderna”, para el “hogar feliz”, que “decora y crea ambiente”⁷.

El plástico es omnipresente no sólo en forma de revestimiento o pavimento. Desde EEUU llega también el mito *Tupperware*, despliegue inabarcable de un nuevo universo de útiles culinarios que trae la promesa de mejorar la vida del ama de casa. Un anuncio de esta marca, “*Saves all three*”, hace referencia a los beneficios económicos que comporta su utilización: ahorro de dinero, de tiempo y de alimentos. La amplia y animada gama cromática de estos objetos se implanta en la casa donde el color es protagonista. La carta de colores viva y estridente es epítome del optimismo vital del *baby boom* inmediatamente posterior a la segunda guerra mundial. “*How to live more colorfully*”: como llenar la vida de color, una aspiración de la vida española que ya lleva demasiado tiempo contemplando la realidad en blanco y negro.

La casa es asunto de mujeres aunque -de manera engañosa- EEUU exporte el estereotipo de la emancipación: los equipamientos domésticos se dirigen invariablemente hacia ella. La liberación femenina no se vislumbra en el horizonte de nuestro país y la gran proliferación de imágenes en las que la mujer es protagonista de la escena casera se opone al escaso número de varones que aparecen vinculados a cualquier tarea relacionada con el mantenimiento de la casa. En el hogar, ámbito femenino por excelencia, el hombre es sólo mero acompañante del desarrollo de la vida; incluso hay momentos en los que parece un invitado más que irrumpe en la casa para desbaratar el orden doméstico. Sin embargo sigue siendo considerado el *factotum* económico de la modernización; la casa es el lugar en el que reposa el guerrero y numerosas imágenes lo representan vinculado al ocio y especialmente implicado en ver la televisión.

En el entramado publicitario que alude a la incipiente sociedad de consumo, la mujer es considerada responsable de afianzar la imagen de lo moderno pero sólo como usuaria a la que, por supuesto, hay que adocenas. En su reino se crea también la ilusión de la elección, simulando que es ella quien decide el aspecto de ciertas zonas de la casa o quien elige el mobiliario idóneo del nuevo confort⁸:

“La calidad y el prestigio de nuestros muebles modernos son la consecuencia del estudio de las técnicas más avanzadas. Señora, en cualquiera de nuestros establecimientos puede visitar nuestra “boutique”. La hemos abierto para que usted complemente la decoración de su hogar o pueda escoger el mejor regalo”.

El mito burgués de la casa como único ámbito en el que la mujer afirma su identidad no pierde vigencia; al contrario, la publicidad se encarga de refor-

5. *Nueva Forma*, septiembre 1968, n. 32.

6. *Arquitectura*, junio 1960, n. 18.

7. *Cuadernos de Arquitectura*, primer trimestre 1960, n. 38.

8. *Arquitectura*, enero 1964, n. 61.



Fig. 10. Anuncio Lavadora-Secadora. EEUU. 1958.

Fig. 9. Publicidad *Stainless Steel*. EEUU. 1960.

zarlo aunque cambie su expresión formal. Siguen siendo mayoría los anuncios en los que se la representa en relación a la producción o a la higiene doméstica y se concentran en dos espacios esenciales: la cocina y el baño. Fórmica promociona una cocina con un lenguaje que cualquier manual de publicidad actual aconsejaría evitar⁹:

“La marca registrada de laminado decorativo de más prestigio en el mundo entero. Diferente a los demás por su alta calidad: crea un ambiente práctico, limpio, bello y agradable en este lugar donde la mujer vive tanto”.

Como madre, la mujer vela por el buen funcionamiento de la unidad familiar. Sin embargo, la presencia de niños es escasa y se limita a reforzar los valores de una vida familiar tradicional que, por supuesto, siempre se desarrolla en un limbo feliz: Luna Cristañola incluye niños como metáfora de sus principales virtudes: “luz y alegría en el hogar”¹⁰, y Roca asocia el calor de sus radiadores al de la familia como “ese algo que nos hace sentir tan a gusto en casa”¹¹.

La cultura del consumo amplía las expectativas de aumentar el universo material que acompaña al individuo, desdibujando los límites entre lo necesario y lo superfluo. En este nuevo contexto, los electrodomésticos se convertirán en símbolos de las pequeñas esperanzas domésticas; igual sucede con el automóvil (Fig. 9). Como en el primer Le Corbusier, casa y auto comparten el horizonte de la mitología moderna aunque ahora de forma popular. Comparten también un mismo tratamiento de diseño: la introducción del revestimiento metálico que otorga al aparato una forma unitaria¹².

Mientras que la mujer es la principal destinataria de las novedades tecnológicas para el hogar, el hombre es centro de interés de las que genera la indus-

9. *Cuadernos de Arquitectura*, cuarto trimestre 1964, n. 62.

10. *Hogar y Arquitectura*, septiembre-octubre 1965, n. 60.

11. *Cuadernos de Arquitectura*, cuarto trimestre 1966, n. 66.

12. Generalmente, se crea un cuerpo de estructura definida, con los lados redondeados y tiras de aluminio cromado como ornamentación. La idea de revestimiento es más importante que el aspecto exterior en sí. Como en la fabricación de automóviles, bajo la carrocería desaparecen aquellos detalles técnicos que no tienen interés para el usuario. La forma exterior se independiza de la tecnología interna y puede ser variada según los dictados de la moda. En 1934 el frigorífico aerodinámico *Coldspot*, que Raymond Loewy diseñó para Sears, fue el primer electrodoméstico que se comercializó por su aspecto y no por su rendimiento o eficacia. La práctica de rediseñar periódicamente los objetos cambiando sólo su aspecto sin variar las condiciones técnicas tiene como objetivo incentivar el consumo y se denomina “obsolescencia planificada”. En EEUU se desarrolla con las teorías de Alfred Sloan, director de la General Motors y principal competidor de Henry Ford en los sistemas de producción masiva de automóviles.



Figs. 11 y 12. Oldsmobile 1958 frente a SEAT 600.

tria automovilística. La cocina y el automóvil son protagonistas de un relato que defiende el aumento del tiempo de ocio y descanso frente al sacrificio del tiempo destinado al trabajo. Y la publicidad no escatima recursos para reforzar esta idea. Gran parte de los mensajes publicitarios insisten en convencer a la sacrificada ama de casa de su derecho a gozar de tiempo libre insistiendo en su nueva condición de profesional incorporada al trabajo remunerado (Fig. 10). En Barcelona, la promoción del edificio de viviendas de la Ronda General Mitre realizado en 1959-1963 por Francesc Xavier Barba c, se hace eco de esta nueva situación¹³:

“Viviendas modernas y lógicas, con la solución de todos los problemas que se le plantean a la ama de casa, desde la calefacción hasta el servicio doméstico, de acuerdo con la forma adoptada en los países avanzados. Esperamos que con estas condiciones le sobrará tiempo para otras actividades y para disfrutar de la vida. Está todo pensado para que usted descanse!”

La adquisición del automóvil es también una oportunidad para disfrutar del ocio familiar, una idea insistente que acaba teniendo efectos narcotizantes. El auto identifica las condiciones de la vida americana y se relaciona con el mito de la naturaleza autóctona que se adhiere a la casa moderna. Invade el espacio doméstico hasta límites insospechados e invadirá el espacio de la conciencia española en un tiempo récord. Sin embargo todavía queda mucho camino por recorrer si comparamos los anuncios de SEAT con los de automóviles americanos de la misma época: no hace falta insistir en la diferencia estilística entre los lujosos modelos americanos y los utilitarios españoles pues ésta forma parte de nuestra memoria colectiva (Figs. 11 y 12).

En los mensajes publicitarios la inclusión de nuevas tecnologías domésticas se presenta como un valor vinculado a la economía. Economía de tiempo, esfuerzo y dinero en la que se instala el mito de la velocidad, planteado en términos de eficacia y rendimiento. Los artilugios modernos son eficaces porque resuelven problemas inmediatos pero especialmente son útiles porque son rápidos y ahorran tiempo de trabajo doméstico. La velocidad es también signo

13. Folleto promocional para la venta de apartamentos del edificio Mitre. Barcelona, 1959-1963.



Fig. 13. La cocina del futuro. *Woman's Congress on Housing*. EEUU. 1957.

de identidad del automóvil; algunos anuncios cantan las excelencias de los nuevos modelos y los vinculan al ocio familiar. Una idea que EEUU expresa en el escenario de la vida suburbana, inimaginable sin la presencia del automóvil.

Tras la segunda guerra mundial, Europa contempla la cocina americana como un modelo de referencia pero también como un decorado de ficción. Los medios de masas mostrarán, sin embargo, sólo la cocina de la casa suburbana unifamiliar con unas dimensiones imposibles de imaginar en la vivienda colectiva de la posguerra y con un despliegue tecnológico no apto para las posibilidades económicas de los europeos y de los norteamericanos residentes en las grandes ciudades. En Europa se justifica la reducción de la cocina con razonamientos racionales y funcionales; de nuevo, los síntomas de la escasez se camuflan. La supresión de la mesa se presenta como signo de progreso y como cambio que promueve la instalación de las superficies de trabajo perimetrales¹⁴. Pero los europeos se dejan fascinar con la escenografía y la fotogenia de la cocina americana (Fig. 13), con su equipamiento sofisticado, su abundancia alimenticia, su invariable espacio para comer y su estrecha vinculación con otros espacios de la casa que la convierten en el centro de la vida familiar.

A las condiciones tecnológicas del ámbito culinario se sumarán otras repercusiones como los cambios en las costumbres alimenticias. La vida acelerada incide en el consumo de alimentos que se traduce en EEUU en los desastres del *fast food*. España tardará aún 20 años en alcanzar esta dinámica fatal aunque ya a finales de los cincuenta comienza a detectarse una tímida aparición de productos precocinados y enlatados.

La incorporación de la televisión y otros aparatos audiovisuales desplaza a la centralidad de la radio en la vida de los hogares españoles y debe entenderse no sólo como una revolución cultural sino también espacial. La sala de estar va a acondicionarse según las leyes del televisor que demandará un ámbito específico -denominado en EEUU *TV Room*- y que colonizará otras estancias

14. Una interesante revisión del tratamiento de la cocina en los principales discursos teóricos y proyectuales desde el siglo XIX se encuentra en la obra: CLARISSE, C., *Cuisine, Recettes d'architecture*. Besançon-Paris: Editions de l'Imprimeur. Collection Tranches de Villes, 2003.

Fig. 14. Anuncio Muebles Nesofsky. *Hogar y Arquitectura*. 1960.

con repercusiones aún insospechadas. La casa americana incluye la tele como parte de la cocina, una nueva ventana hacia el mundo que relativiza la importancia de las ventanas reales y que dejará en paréntesis el símbolo por excelencia de la domesticidad: la chimenea. En este caso, la distancia con España es insalvable. Sin embargo, nuestro país sí que recibirá pronto el impacto de las emisiones televisivas norteamericanas con la recepción de un universo de representación mimética que refleja el estereotipo -nunca la realidad- de la vida cotidiana americana. Entre los años cincuenta y sesenta la proliferación de series de ficción que tienen como argumento principal los avatares de la vida familiar lo confirma.

El mueble moderno es multifuncional, ligero, desmontable y modular. El gran logro del diseño de mobiliario en esta década es la implantación de los sistemas de estandarización para la producción de elementos modulares. Los fabricantes de muebles insisten hasta la saciedad en la versatilidad y funcionalidad como características básicas de los muebles modernos. Los armarios de cocina *Cadi* están compuestos de elementos “estudiados racionalmente para toda suerte de combinaciones (...). De instalación rápida, sorprendente economía y eterna duración. Modernidad, belleza y funcionalismo utilitario”¹⁵. Por otro lado, en un espacio apreciado más por su valor cuantitativo que por su calidad -un problema de la vivienda moderna es siempre la escasez de super-

15. *Cuadernos de arquitectura*, tercer trimestre 1964, n. 57.
 16. Anuncio de muebles Nesofsky, en *Hogar y Arquitectura*, septiembre-octubre 1960, n. 30.

ficie- los muebles han de poder proporcionar un amplio abanico de soluciones¹⁶ (Fig. 14):

“Duplique la capacidad de su hogar con muebles transformables de alta calidad. No es un slogan de tantos que la publicidad aprovecha para llamar la atención, es una realidad impuesta por los tiempos actuales. Las viviendas con espacios reducidos, la falta de servicio doméstico, etc., nos han forzado a pensar en muebles de doble uso: un sillón confortable que en su interior oculta una cama con su correspondiente colchón, ya hecha y dispuesta para utilizarla; un hermoso sofá o diván para cama de matrimonio, con un colchón de 1'20 o de 1'35 que se despliega en 3 o 4 segundos con un esfuerzo mínimo. En fin, en un hermoso y confortable cuarto de estar o salón, un dormitorio para uso diario o para casos de emergencia que también puede ser comedor, colocando consolas, mesas para seis, ocho o diez comensales, fabricados en todos los estilos, mesas de 1'10 x 0'50 bajas para delante de un sofá, transformables en una mesa de comedor para seis u ocho comensales, al hacerlas crecer en altura y superficie con un mecanismo simple y de fácil manejo; muebles de reducido tamaño que en su interior encierran armario ropero, mesa y cama, decorados en su parte vista...Todos estos muebles y muchos más, capaces de resolver los problemas del espacio que puedan presentarse, realizados con gusto y acabados técnicamente como muebles de alta calidad, son los que se imponen en la vida moderna”.



Fig. 15. Anuncio con voluntad pedagógica de Muebles Maga. *Arquitectura*. 1964.

Reconocidas las nuevas necesidades y exigencias de la vida moderna ya sólo queda desterrar los antiguos modos de vida: “No se encajone con el mueble de grandes dimensiones, *Royal System* le proporcionará espacio, elegancia, comodidad y una atmósfera íntima”. En un delirio compositivo, el modelo se presenta con el aval de poder facilitar “hasta dieciséis millones de combinaciones diferentes”¹⁷, cualidad que, evidentemente, nunca nadie será capaz de comprobar. La consigna es ganar espacio: *Tablexpan* proporciona “en un instante ¡una habitación más!”¹⁸; y muebles metálicos *Tirlet* presenta sus “estanterías en alambre y tableros, elementos extensibles que se acoplan perfectamente a todas las superficies. Ni un sólo cm se pierde”¹⁹. La idea del módulo que puede combinarse *ad infinitum* es apreciada en el anuncio de *H Muebles* que intenta convencer con “cuatro exigencias de nuestro tiempo” al posible comprador: “economía de tiempo, terminado perfecto, recuperación de material, adaptabilidad total”²⁰.

La misma empresa reconoce las constantes formales del funcionalismo aunque de manera un tanto confusa: “estilo depurado. Comodidad, elegancia (...) H MUEBLES ha resuelto el problema del mobiliario moderno”; y ¿cómo? “conjugando calidades, línea, confort y elegancia, de acuerdo con las exigencias del hogar de nuestro tiempo”²¹.

Aunque el Ministerio de Vivienda del régimen promueve las “Exposiciones del Equipo Doméstico Español” o los “Salones del Hogar Moderno”, la cultura del diseño en España es inexistente. La precariedad de condiciones se manifiesta en recursos sospechosos como la copia de modelos emblemáticos que no están presentes en el mercado español. Un anuncio de *Maga Muebles* muestra una silla que alude vagamente al modelo “Barcelona” de Mies van der Rohe²² (Fig. 15). No es patrimonio español el dominio de la copia: EEUU tiene una larga tradición en este ámbito, entendido como medio de facilitar el acceso de un mayor número de personas a formas reconocidas. *Francesc Xavier Barba Corsini* hace explícitas las condiciones del diseño en España en esta época: “Ha habido que inventar todos los muebles porque no se ha encontrado nada decente en el mercado. Incluso se ha inventado la butaca “Saarinen”, ya inventada”.

17. *Forma Nueva*. El inmueble, julio-agosto 1966, nn. 6-7.

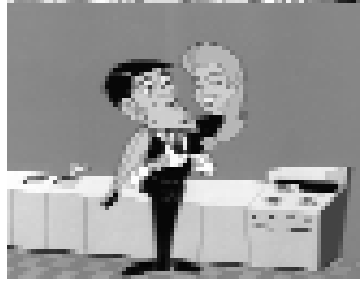
18. *Arquitectura*, noviembre 1962, n. 47.

19. *Arquitectura*, febrero 1961, n. 26.

20. *Arquitectura*, marzo 1961, n. 27.

21. *Cuadernos de Arquitectura*, primer trimestre 1961, n. 43.

22. *Arquitectura*, julio 1962, n. 43.



Figs. 16, 17 y 18. Irrupción de la televisión en la vida cotidiana.

Buscando la imagen de la casa en la publicidad de nuestro país, podemos constatar algo que comenzamos a sospechar desde el principio: la casa moderna española no existe. Los anuncios incorporan los bienes de consumo relacionados con el hogar en un ámbito abstracto e indefinido en el que toda referencia a la realidad ha desaparecido, se ha desvanecido. La casa no se hará visible hasta mucho tiempo después. Paradójicamente su inexistencia iconográfica la convierte en rabiosamente moderna pues cumple el precepto de la carencia de identidad. Sólo los objetos que asoman aislados flotan en el espacio indeterminado del anuncio y acaban siendo los únicos que aluden simbólicamente al contradictorio tiempo de la modernidad (Figs. 16, 17 y 18).

LA INFLUENCIA AMERICANA EN LA ARQUITECTURA HOSPITALARIA EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS TREINTA

Carlos de San Antonio Gómez

El interés por lo americano se dejó sentir en los estratos más cultos de la sociedad española en las décadas de los veinte y treinta. La arquitectura no fue una excepción. Algunos arquitectos como Manuel Sánchez Arcas o Luis Lacasa, vieron en la pragmática arquitectura norteamericana los auténticos valores de la arquitectura moderna. En esa arquitectura, la definición del programa de necesidades, los nuevos materiales y la aplicación en sus instalaciones de la tecnología más puntera, jugaban el papel principal que muchos en Europa reservaban a la búsqueda de un formalismo estéril. En esos años, en España, se planteó la necesidad de definir una política hospitalaria que mitigara la ínfima calidad sanitaria del país. El nuevo Hospital Clínico de la Ciudad Universitaria de Madrid, estaba llamado a desempeñar un papel ejemplar. En 1928, Sánchez Arcas recibió el encargo de proyectarlo. Por primera vez en España se pretende realizar un edificio que cumpla el doble fin de enseñanza y hospitalización.

Con tal motivo, en diciembre de ese año, emprendió un viaje de tres meses por Estados Unidos y Canadá, para estudiar los hospitales de esos países. Entre los hospitales visitados, le causó una inmejorable impresión el Presbyterian Medical Center, de la Universidad de Columbia, de Nueva York, obra de James Gamble Rogers, entonces en construcción. El hospital neoyorquino fue el modelo del Clínico de Madrid y de otros hospitales proyectados por Sánchez Arcas, solo o en equipo, como el del Concurso de 1930, para el Hospital de Logroño; o el del Concurso para el Hospital de San Sebastián, de 1933. La influencia del Medical Center también estuvo presente en otros proyectos presentados a ese concurso como, por ejemplo, el de Pedro Muguruza.

En esta comunicación, analizamos cómo influyó la arquitectura hospitalaria norteamericana, con su tipo de hospital monobloque, muy difundido en aquel país, en los nuevos hospitales que se comenzaron a construir en España en los años treinta del siglo XX. Esa influencia gravita, ante todo, en los aspectos técnicos y funcionales de un hospital, por lo que afecta principalmente a la tipología y no a sus contenidos formales.

EL FUNCIONALISMO AMERICANO Y SU INFLUENCIA EN LA ARQUITECTURA MADRILEÑA

Desde finales del XIX y hasta la Guerra Civil, los modelos culturales y científicos imperantes entre la intelectualidad española, y madrileña en particular, eran el germánico y el anglosajón. El primero, más racionalista, entron-

caba con la tradición krausista de la Institución Libre de Enseñanza, mientras que el segundo, con una corriente más liberal. Los intelectuales madrileños y también los arquitectos, completaban su formación fundamentalmente en Alemania y en Inglaterra¹, aunque también en Francia. En este contexto, se sitúan los conocidos viajes de estudio que por Europa realizaron Anasagasti, Bergamín, Blanco Soler, Colás, Gutiérrez Soto, Lacasa, Mercadal, Pérez Mínguez, Sánchez Arcas, o M. de los Santos.

Aunque pesaba más la tradición cultural europea, la influencia de los Estados Unidos se fue abriendo camino a partir de su decisiva intervención en la Primera Guerra Mundial, de tal forma que, en la década de los veinte y hasta la Guerra Civil, fueron frecuentes los viajes a ese país de personalidades del universo cultural madrileño a los que en otro momento nos hemos referido². El gran despegue económico norteamericano, basado en las nuevas tecnologías de producción y organización industrial, alumbró el llamado *pragmatismo americano*: un *funcionalismo* basado más en el programa de necesidades y en los nuevos materiales y técnicas constructivas, que en el preciosismo formal de la arquitectura de la vanguardia europea.

Un ejemplo fueron los rascacielos, manifiestos de arquitectura futurista por su técnica y funcionalidad, aunque no por sus formas. Algunos, como el Chrysler (1928-1930), el Daily News (1929-1930), el Empire State Building (1930-1932), y el Rockefeller Center (1931-1940), fueron auténticos desafíos técnicos que causaron admiración. Así, cuando en 1928 preguntaron a Zuazo: “¿Qué quedará de la arquitectura moderna?”, respondió: “Creo que los rascacielos. Porque es la que más se asemeja a las grandes creaciones técnicas del presente, un crucero, un trasatlántico. Y a las antiguas, una pirámide, una esfinge, una torre de Babilonia”³.

Esta arquitectura era más pragmática que ecléctica aunque por el uso de motivos decorativos góticos, renacentistas, barrocos o Art Déco, pudiera parecer lo contrario. Su interés era resolver los ingentes problemas técnicos de esos gigantescos edificios, a los que se les vestía de una grafía historicista a falta de un lenguaje más acorde con su novísima técnica. A ello se refería Sánchez Arcas al que le resultaba intrascendente que los rascacielos americanos se “revistieran con elementos ornamentales de épocas anteriores”, ya que, con el tiempo, encontrarían “un nuevo estilo consecuencia de los nuevos tipos ya creados, ya que no en todos los casos se prescindirá de enriquecer los edificios con decoración que hoy, en general, se considera superflua”⁴.

Y es que algunos arquitectos como Sánchez Arcas o Lacasa, sintonizaban con esa visión de la arquitectura norteamericana, que se presentaba como la alternativa antiformal a la atractiva plasticidad del racionalismo europeo. Para ellos, la arquitectura americana era real y pragmática y no una ensoñación formal como la racionalista. Era la arquitectura del mañana en el presente y sus protagonistas: los materiales y la tecnología.

Luis Lacasa veía a Europa *bajo* el racionalismo porque en él se asfixiaba la arquitectura con las premisas estéticas del Movimiento Moderno. Y a América *sobre* él, porque allí eran libres y carecían de esos prejuicios; para ellos, lo importante no era lo formal sino lo funcional y lo útil⁵.

1. Sobre la Influencia en España de la arquitectura de estos países, véanse: MEDINA WARMBURG, Joaquín, “Reflejos y autocolonizaciones. Arquitectos alemanes en Madrid”, en SAMBRICIO, Carlos. (Ed.), *Manuel Sánchez Arcas Arquitecto*, Fundación Caja de Arquitectos, Madrid, 2003; y ALONSO PEREIRA, José Ramón. *Ingleses y españoles. La arquitectura de la Edad de Plata*, Universidad de la Coruña, La Coruña, 2000.

2. Véase DE SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos. “El clasicismo moderno frente a la vanguardia”, en DE SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos (Ed.). *Revista Arquitectura: 1918-1936*. Centro de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Fomento, Madrid, 2001, p. 71.

3. ZUAZO, Secundino. “Cuestionario sometido a los arquitectos”, *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de abril de 1928.

4. SÁNCHEZ ARCAS, Manuel. “Cuestionario sometido a los arquitectos”, op. cit.

5. LACASA, Luis. “Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura”, *Arquitectura*, enero de 1929, p. 31.

De forma parecida se expresaba Manuel Sánchez Arcas: “Existen obras arquitectónicas que no desarrollan ninguna fórmula estética ‘a priori’. Su finalidad es simplemente la de *dar forma a nuevos programas*, originales y diversos, creando una estética nueva sobre bases más sólidas que las de Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudok, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe. Me refiero principalmente, a los edificios de los Estados Unidos”⁶. Y es que Sánchez Arcas no consideraba “característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de decoración”⁷, sino los valores funcionales, constructivos y técnicos, adoptando así una postura opuesta a la de la vanguardia europea.

Lacasa y Sánchez Arcas, plasmaron estas ideas en el Rockefeller de Madrid, un ejemplo de arquitectura moderna diversa del racionalismo europeo, y en sintonía con el funcionalismo americano, con algunas experiencias europeas ajenas a la vanguardia y con las enseñanzas de la arquitectura popular. Lacasa decía que en él todo era práctico y eficaz, según el proceso “del racionalismo americano de dentro a fuera, y no del europeo de fuera adentro”. Por eso las fachadas, “no presentan ningún elemento superfluo... Solamente en la portada hicimos una concesión, que creo es de poca monta, aunque innecesaria. Se proyectó un orden alargado, del estilo llamado colonial norteamericano, y se hizo así pensando en que Rockefeller, que prohíbe que su nombre figure en sus donaciones, tuviera un recuerdo, aunque fuera mudo”⁸. Pueden también apreciarse referencias de algunos edificios norteamericanos como el Sterling Hall de la Facultad de Medicina de la Universidad de Yale, de los arquitectos Day & Klauder; o la Smith Hall del Alabama Polytechnic Institute, de Warren & Welton.

Pero es en la Ciudad Universitaria de Madrid, donde la influencia americana alcanza su apogeo, tanto en el conjunto urbanístico -con el modelo de sus “campus”- como en la mayoría de los edificios proyectados. El mejor ejemplo es la Facultad de Medicina de Miguel de los Santos. Cuenta él mismo que “con los planos de los anteproyectos que habíamos realizado (en Madrid) hicimos una exposición en el edificio de la Hispanic Society de New York y tuvimos entrevistas con los profesores de la Institución Rockefeller: Mr. Lambert, Mr. Peer, y nos dieron su aprobación, haciéndonos algunas indicaciones que tuvimos en cuenta en los proyectos”⁹. La composición de su fachada -huecos enmarcados en unidades verticales- es similar a la de algunos edificios docentes y hospitales norteamericanos como, por ejemplo, el edificio central del U. S. Veterans’ Hospital, Jefferson Barracks, de San Luis en Missouri. Los otros dos edificios del Grupo Médico, las facultades de Farmacia y Odontología, se hicieron con criterios similares.

Pero la influencia norteamericana es todavía más patente, como a continuación veremos, en la arquitectura hospitalaria española del momento.

EL MEDICAL CENTER DE NUEVA YORK MODELO DE LOS HOSPITALES ESPAÑOLES

Desde que a finales del XIX Pasteur y Kock introdujeron en la medicina la Bacteriología (al descubrir que las bacterias eran los agentes de las enfermedades), el problema de una buena ventilación en los hospitales se terminó. Los hospitales de pabellones dejaron de tener sentido, se quedaron anticuados

6. SÁNCHEZ ARCAS, Manuel. “Cuestionario sometido a los arquitectos”, op. cit.

7. *Ibidem*.

8. LACASA, Luis. “Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura”, op. cit., p. 35.

9. *Ibidem*. p. 35.

10. Véanse estas notas autobiográficas de Miguel de los Santos en la CAMPO BAEZA, Alberto. *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Tesis Doctoral inédita E.T.S.A.M., Madrid, 1976, p. 211.



Fig. 1. Vista del Medical Center de Nueva York. Publicada por Sánchez Arcas en su artículo de *Arquitectura* de abril de 1929.



Fig. 2. Vista parcial de los martillos de enfermería del Medical Center de Nueva York. Se pueden ver en los frentes los solarium. En algunos todavía no se ha instalado el cerramiento de cristal de cuarzo. Publicada por Sánchez Arcas en su artículo de *Arquitectura* de abril de 1929.

y sin espacio para ubicar las dotaciones que requerían la separación entre lo séptico y lo aséptico, y dar cabida a las nuevas especialidades: oftalmología, otorrinolaringología, tórax, oncología, ortopedia, investigación bacteriológica, radiología, cirugía... A sus edificios lineales se les fueron añadiendo cuerpos, y su organización resultó laberíntica.

Se planteó entonces el hospital en altura, un bloque compacto, de recorridos menores y más económico en sus instalaciones. Las plantas de estos nuevos hospitales eran en forma de T, H o Y, ubicando en sus extremos la zona clínica orientada generalmente al norte, y el ala de hospitalización, al sur. Las especialidades clínicas se superpusieron verticalmente para mantener su independencia funcional, centralizando sus servicios en la planta baja del edificio, de mayor superficie.

Este nuevo tipo de hospital surgió, en las ciudades más pobladas de los Estados Unidos, con la fusión de clínicas especializadas y centros de investigación y docencia dependientes de las Universidades. Un ejemplo prototípico para los hospitales españoles, fue el Columbia Presbyterian Medical Center de Nueva York (Fig. 1), inaugurado en 1928; un complejo de 1500 camas resultado de agrupar doce instituciones -escuelas, colegios, institutos, clínicas, hospitales y facultad- construido por James Gamble Rogers¹¹. A éste le siguieron el New York Hospital Cornell Medical Center, con ocho entidades y 1000 camas, diseñado en 1932 por Coolidge, Shepley, Bulfinch y Abbott, y el Los Angeles County General Hospital, con 2444 camas y proyectado el mismo año por Allied Architects Association¹².

El Medical Center está situado al Norte de Manhattan, entre las calles 165, 168, Fort Washington Avenue y Broadway. Este colosal equipamiento asistencial, surgido de la colaboración entre la Universidad de Columbia y el *Presbyterian Hospital*, comenzó a construirse en 1925, con la intención de ser una “espléndida unión de ciencia médica y filantropía¹³”.

Cuando se planteó construir la Ciudad Universitaria de Madrid, se acordó que López Otero, acompañado de Casares, Simonena y Palacios, representantes de las Facultades de Medicina, Ciencias y Farmacia, visitaran las universidades europeas y norteamericanas¹⁴. El viaje a los Estados Unidos lo emprendieron el 29 de septiembre de 1927. El Medical Center fue uno de los tantos complejos visitados (Fig. 2). Entre sus responsables estaba el doctor Burlingame, que les explicó sus funcionamiento.

A su vuelta a Madrid, como consta en las Actas de la Junta de 1928, tanto Palacios como López Otero expusieron las ventajas e inconvenientes de las tipologías de los hospitales visitados. Dieron a conocer la opinión del citado Burlingame, defensor del hospital monobloque, que a la postre fue la que se adoptó¹⁵:

“Mr. Burlingame aduce las siguientes razones en pro del sistema de bloque:

1. Posibilidad de una estrecha colaboración entre los profesores de los distintos departamentos.
2. Funcionamiento más sencillo y cómodo, por acortarse las distancias y reemplazarse las horizontales por las verticales.
3. Fácil transporte de los enfermos desde cualquier punto del hospital a las salas de operaciones, a los jardines o a los solanos.
4. Economía en la construcción y en el sostenimiento.

11. Sobre este hospital véase LAMB, Albert R. *The Presbyterian Hospital and the Columbia Presbyterian Medical Center 1868-1943*, Columbia University Press, New York, 1955. Sobre su arquitecto, véase BETSKY, Aarón. *James Gamble Rogers and the Architecture of Pragmatism*, The MIT Press, New York, 1994.

12. PIÉLTAÍN, Alberto. *Hospitales. La arquitectura del Insalud: 1896-2000*, Tomo II, Madrid, 1990, pp. 29-32.

13. CAMPOS CALVO-SOTELO, Pablo. *El viaje de la utopía*, Editorial Complutense, Madrid, 2002, p. 263.

14. “La Ciudad Universitaria”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 30 de julio de 1927, p. 12.

15. CAMPOS CALVO-SOTELO, P., op. cit., pp. 265-266.

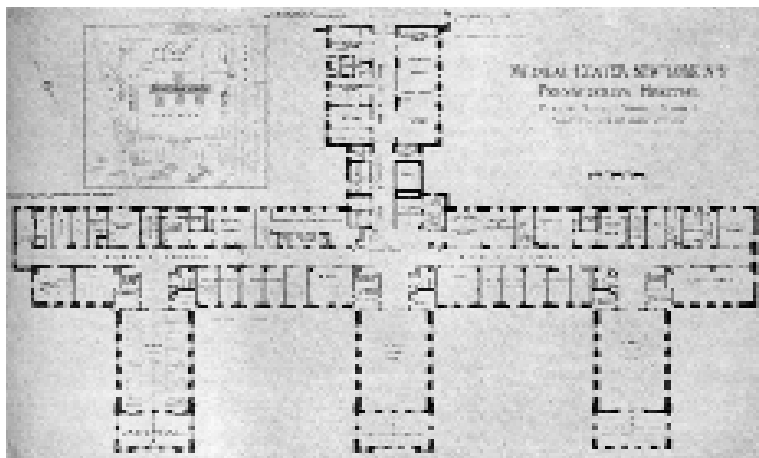


Fig. 3. Planta del Medical Center de Nueva York. Publicada por Sánchez Arcas en su artículo de *Arquitectura* de abril de 1929. Su esquema de las salas de enfermerías de módulos en T, con el solarium, formando los llamados martillos, fue utilizado en el Clínico, en Logroño y en algunos proyectos para el Concurso de San Sebastián.

Como ejemplo ..., puede citarse el mencionado Centro Médico de Nueva York, que consiste en un edificio de veintidós pisos de altura, con numerosas secciones o alas, que cuesta quince millones de dólares y en el que se albergan gran número de centros de enseñanza y de hospitales que antes estaban diseminados por Nueva York...".

En diciembre de 1928, hubo un segundo viaje de tres meses a Estados Unidos. La expedición la componían los arquitectos López Otero, Sánchez Arcas, Miguel de los Santos y Bergamín; los doctores Aguilar, Gómez Ulla, Cantos y Bustamante; y el Conde de Santa Cruz de los Manueles¹⁶. En esta ocasión, además de visitar universidades y hospitales, se llevaron los planos del anteproyecto de la Facultad de Medicina que, como más arriba dijimos, expusieron en la Hispanic Society de New York.

Según recuerda Miguel de los Santos, el Medical Center fue uno de los hospitales visitados¹⁷. A su vuelta a España, Sánchez Arcas, que había recibido el encargo de construir el Hospital Clínico de la Ciudad Universitaria, publicó en la revista *Arquitectura* un elogioso artículo sobre este hospital¹⁸. Su experiencia en la materia -ya había proyectado en 1923 junto a Arnal el Hospital Español de Méjico¹⁹ y con Lacasa el Hospital Provincial de Toledo²⁰- se aprecia en el riguroso análisis que hace del complejo médico, del que destaca la solución de los problemas funcionales y técnicos, omitiendo cualquier referencia a sus aspectos formales²¹.

Subraya la claridad en la disposición de sus edificios y la facilidad con que circulaciones tan complejas pueden encauzarse (Fig. 3). Comenta que los hospitales monobloque permiten mayor economía de servicio y una mejor relación interna que los de pabellones. Le parece magistral la forma de resolver las circulaciones en las tres partes principales del complejo médico: Policlínica, Hospital y Facultad, y lo considera como la solución más radical y brillante de las conseguidas hasta ese momento. Estudia con detalle las distintas opiniones acerca del número de camas por planta que debe tener un hospital (que fija en 80) y en su conjunto. Analiza también algunos problemas técnicos: ventilación, calefacción, materiales, absorción de vibraciones y sonidos...

Los conocimientos adquiridos en los Estados Unidos y sus propias reflexiones, se recogen en las memorias para los concursos de Logroño y San

16. Véase al respecto BONET CORREA, Antonio. "El edificio Rockefeller", *Arquitectura*, marzo-abril de 1983, nota (8), p. 72.

17. Entre otras "visitamos los siguientes: Centro Médico de Nueva York, Instituto Rockefeller, Universidad de Montreal, de Mac Gill, Escuela Dental de Mac Gill, Hospital Ann Arbor, Universidad de Chicago, Hospital Billinjs, Counti, Universidad del North de Chicago, Escuela Dental y Facultad de Medicina de la Universidad de Berkeley, Universidad de Harvard en Boston, Facultad de Medicina Jorish Dental School, Facultad de Ciencias Físicas y Químicas de las diferentes Universidades que fuimos visitando y residencias de estudiantes, bibliotecas, campos de deporte, etc.". Véase CAMPO BAEZA, A., op. cit. p. 211.

18. SÁNCHEZ ARCAS, Manuel, "La Central Médica de Nueva York", *Arquitectura*, Abril de 1929, p. 141.

19. CUETO RUÍZ-FUNES, Juan Ignacio del, "El Sanatorio Español en Méjico", en SAMBRICIO, Carlos (Ed.), *Manuel Sánchez Arcas Arquitecto*, Fundación Caja de Arquitectos, Madrid, 2003, pp. 89-97.

20. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, "Hospital Provincial de Toledo", en SAMBRICIO, Carlos (Ed.), *Manuel Sánchez Arcas Arquitecto*, op. cit, pp. 146-159.

21. Sobre este artículo véase DESAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos. *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1996, pp. 453-454.

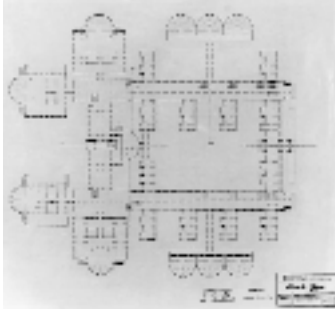


Fig. 4. Primera versión de la planta del Hospital Clínico con los seis cuerpos cilíndricos para cátedras médicas separados del edificio.

Sebastián, y en el texto que preparó para una conferencia sobre Edificios Sanitarios, publicada en el número 4 de mayo de 1933, de la revista de la APAA (Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura). En ella destacaba “la constante referencia a la arquitectura sanitaria norteamericana. Desde comparaciones con parámetros utilizados en los hospitales estadounidenses, detalles sobre el tipo de carrito para transportar alimentos, hasta la disposición general de la volumetría de un hospital americano^{22*}”.

HOSPITAL CLÍNICO DE SAN CARLOS

El Medical Center, fue el referente de Sánchez Arcas para proyectar este hospital. Su modelo de aunar enseñanza, investigación y práctica de la medicina era el buscado para Madrid y su tipología en bloque, la que mejor se ajustaba a los criterios de la medicina moderna²³. Su disposición, con las enfermerías dispuestas en peine con cuerpos salientes llamados *martillos*, rematados por solarium acristalados, dividiendo ese frente en dos zonas: la salita de estar y la terraza al aire libre, fue la que adoptó. También adoptó la ubicación del control de enfermería en la articulación de los *martillos* con el bloque clínico²⁴.

Este esquema da lugar a una clínica para cada planta del edificio, desarrollada en un bloque alargado de tres crujeas, donde se sitúan los servicios universitarios y clínicos (aseos, cocina, laboratorios, curas, endoscopias, radiología, electroterapia, despachos...), así como seis habitaciones para enfermos aislados con cuatro camas cada una. Ortogonalmente se ubican, en la fachada SO, cuatro *martillos* de enfermerías con capacidad para setenta y dos camas; y otros dos, en la NE, uno para enfermos distinguidos y otro para médicos de guardia (Fig. 4).

Paralelamente a este bloque, se sitúa otro con idéntica distribución que conforma otra clínica. Estos bloques se unen por el NO con otro en forma de I, dividido en dos partes, una por clínica, para sus dotaciones de enseñanza e investigación (aulas, laboratorios, sala de autopsias, de experimentación con animales, archivos, biblioteca...).

Estos bloques de seis plantas, forman una C que se cierra en un patio en las dos plantas basamentales, que alojan servicios administrativos y policlínicas. En las esquinas del lado NO, se adosan cuatro piezas para las cátedras quirúrgicas. En paralelo a los lados mayores, se disponen seis cuerpos cilíndricos para cátedras médicas (Fig. 5). El sótano aloja almacenes, talleres, instalaciones y servicios. En las azoteas se situaban depósitos de agua, animalarios y un solarium.

La altura de las plantas es de 3,70 m. El módulo estructural se ajusta a cada uso: 3.75 x 6.50 m. en los laboratorios; 3.15 x 5.50 m. en el bloque clínico; y 3.13 x 8.50 m. en los *martillos*. La estructura de Torroja presenta dos soluciones singulares: las atrevidas cubiertas poligonales de 21,4 m. de diámetro con linternas de 10 m., para las diez cátedras quirúrgicas y médicas; y la losa de los solarium.

La planta del Clínico parece de inspiración académica a juzgar por su trazado regular y sus partes adosadas y simétricamente compensadas: doce *mar-*

22. MEDINA MURUA, J. A. "Sánchez Arcas y Aizpurúa: Una relación singular", en SAMBRICIO, Carlos (Ed.), *Manuel Sánchez Arcas Arquitecto*, op. cit., pp. 117.

23. Sobre el Clínico véanse: CARDENAL, L. "El Nuevo Hospital Clínico, en la Ciudad Universitaria", *Residencia*, III, 6, 1932, pp. 171-174; y "El Hospital Clínico", *Nuevas Formas*, n. 6, 1935, pp. 322-327.

24. El texto sobre el Hospital Clínico está tomado de SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, "Hospital Clínico de San Carlos (Madrid)", en SAMBRICIO, Carlos (Ed.), *Manuel Sánchez Arcas Arquitecto*, op. cit., pp. 164-177.

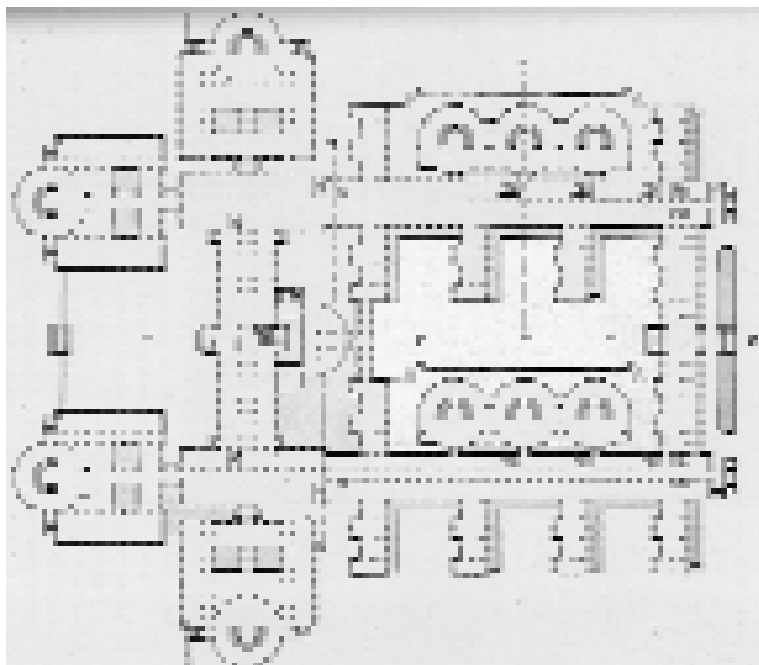


Fig. 5. Versión definitiva de la planta del Hospital Clínico con los seis cuerpos cilíndricos para cátedras médicas adosados al edificio.

tillos, cuatro piezas absidales en las esquinas y dos tricilíndricas en los lados mayores; que determinan una exhuberancia formal que recuerda ciertas composiciones clásicas como las grandes arquitecturas romanas. Sin embargo, esa riqueza compositiva resulta de aplicar, con maestría, el organigrama del Medical Center según criterios rigurosamente constructivos, funcionales y técnicos. La modernidad del Clínico también queda patente en la estructura de Torroja y en los escuetos volúmenes de ladrillo hueco, a cara vista, donde únicamente los solarium aportan expresividad plástica a la desnudez formal. El Clínico ejemplariza la arquitectura moderna madrileña que no sigue imágenes racionalistas sino el camino del funcionalismo americano y del clasicismo moderno de Behrens o de Tessenow.

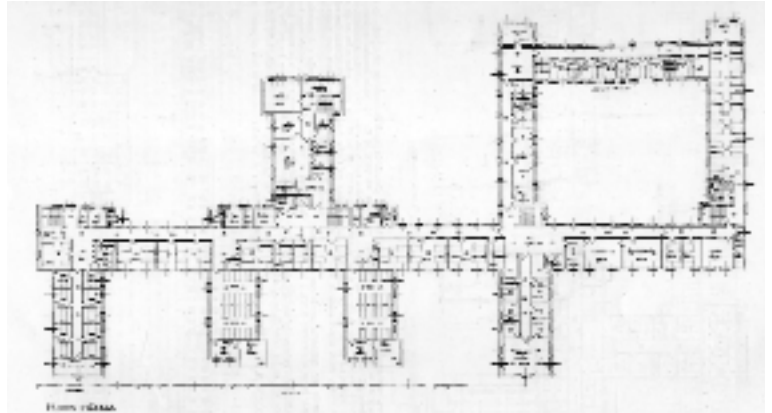
HOSPITAL PROVINCIAL DE LOGROÑO

En 1929, Sánchez Arcas y Lacasa ganaron el Concurso para este hospital que no llegó a construirse²⁵. Hicieron un estudio riguroso de las necesidades y del organigrama de funcionamiento de un hospital para aplicarlo a este caso. Aunque mucho más pequeño y sin funciones académicas, en el área de hospitalización incorpora soluciones análogas a las del Medical Center y el Clínico, como el módulo en T con los llamados *martillos*.

El conjunto se divide en tres zonas. La primera para las viviendas del administrador, portero, capellán y garaje. La segunda, el bloque principal, comprende las enfermerías con una dotación máxima de 80 camas por planta, (estándar aplicado en Estados Unidos). Aquí también se ubicaban consultorios, capilla, laboratorios, administración, registro general, salas de tratamientos físicos, farmacia, cocina general, lavadero, departamento de

25. LACASA, Luis; SÁNCHEZ ARCAS, Manuel. "Proyecto de Hospital Provincial para Logroño", *Arquitectura*, marzo de 1930, p. 67.

Fig. 6. Planta primera del Hospital de Logroño. El esquema es idéntico al Medical Center y al Clínico.



máquinas y los accesos. En la tercera zona estaban los pabellones para tuberculosos e infecciosos.

Las plantas del bloque principal adoptan el esquema del hospital neoyorquino, con las enfermerías dispuestas en peine y rematadas por unos solarium más simplificados (los del Medical Center tenían ventanas practicables de vidrio de cuarzo que aseguraban el paso de los rayos ultravioletas; en Logroño ese frente se divide en dos zonas: una salita de estar y una terraza al aire libre como en el Clínico), pero con idéntica orientación sur ligeramente girada a poniente. Las habitaciones de menor capacidad se disponen en el frente sur del cuerpo principal y los locales de servicio, más una sala de curas, un pequeño laboratorio y el cuerpo clínico, al norte (Fig. 6).

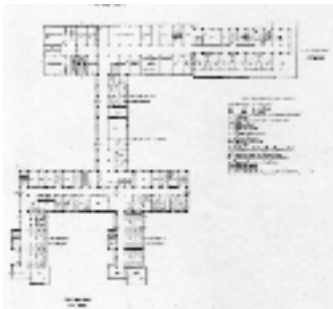


Fig. 7. Planta del Hospital de San Sebastián del proyecto de Sánchez Arcas, Aizpúrua, Labayen y Lagarde.

HOSPITAL DE SAN SEBASTIÁN

En 1933 se convocó un Concurso para este hospital. Participaron 21 equipos, entre otros, el formado por Sánchez Arcas, Aizpúrua, Labayen y Lagarde; el de Aguirrebengoa y Arcola; y el de Muguruza²⁶. Aunque el mejor proyecto era el de Sánchez Arcas, sin embargo quedó en segundo lugar²⁷.

Sánchez Arcas, para la propuesta que lideró, redactó un proyecto concienzudo con las soluciones ya probadas en sus hospitales, con un sistema mixto de bloque y pabellones. El bloque principal centralizaba los servicios generales, y los pabellones ubicaban los módulos de infecciosos, tuberculosos y enfermos mentales. Las soluciones del Medical Center, del Clínico y de Logroño, vuelven a utilizarse aquí. En la memoria del proyecto se citan a menudo los estándares utilizados en los Estados Unidos²⁸. De nuevo se sitúan las enfermerías en peine idénticas a las del Clínico y rematadas por los consabidos solarium (Fig. 7). A diferencia del hospital madrileño, en las enfermerías de pago, las habitaciones individuales dan a una solarium galería a lo largo de un cuerpo de fachada. La influencia norteamericana se percibe también en la centralización de los servicios en la planta baja: admisión, consultas, registro y archivo médico, al que se concede especial importancia: “las dependencias destinadas a llevar el registro médico ... se han desarrollado muy recientemente ... en las nuevas construcciones, especialmente de los Estados Unidos, ... se les concede gran importancia²⁹”.

26. Véase “Anteproyecto de nuevo Hospital en San Sebastián”, *Arquitectura*, enero de 1934, pp. 3-24.

27. Sobre las vicisitudes del concurso, véase MEDINA MURUA, J. A., op. cit., pp.115-121.

28. La revista *Arquitectura* solamente publicó parte de la memoria. Véase “Anteproyecto de nuevo Hospital en San Sebastián”, op. cit., pp. 12-23.

29. M. SÁNCHEZ ARCAS, E. LAGARDE, J. LABAYEN, y J.M. AIZPÚRUA, *Memoria de Anteproyecto de un hospital en San Sebastián*, Artes Gráficas Faure, Madrid, 1933.

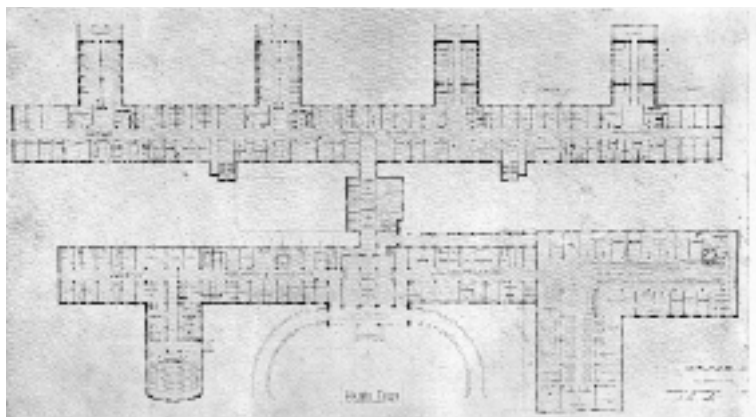


Fig. 8. Planta del Hospital de San Sebastián del proyecto de Aguirrebengoa y Arcola.

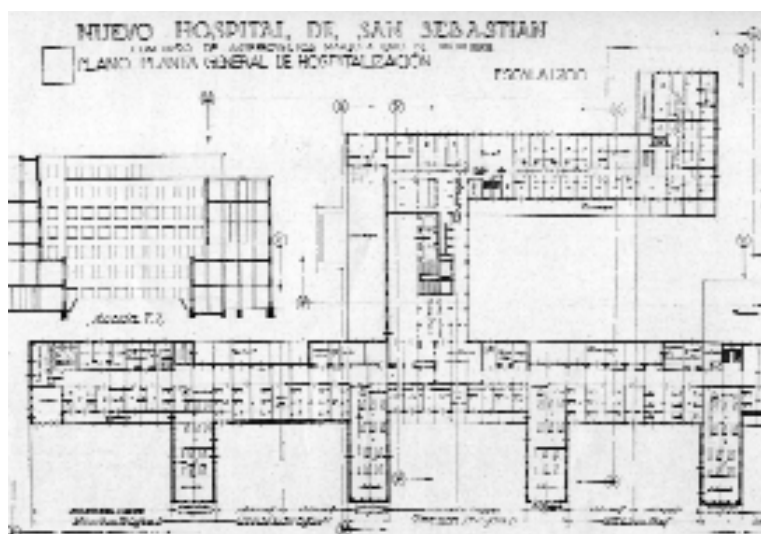


Fig. 9. Planta del Hospital de San Sebastián del proyecto de Muguruza.

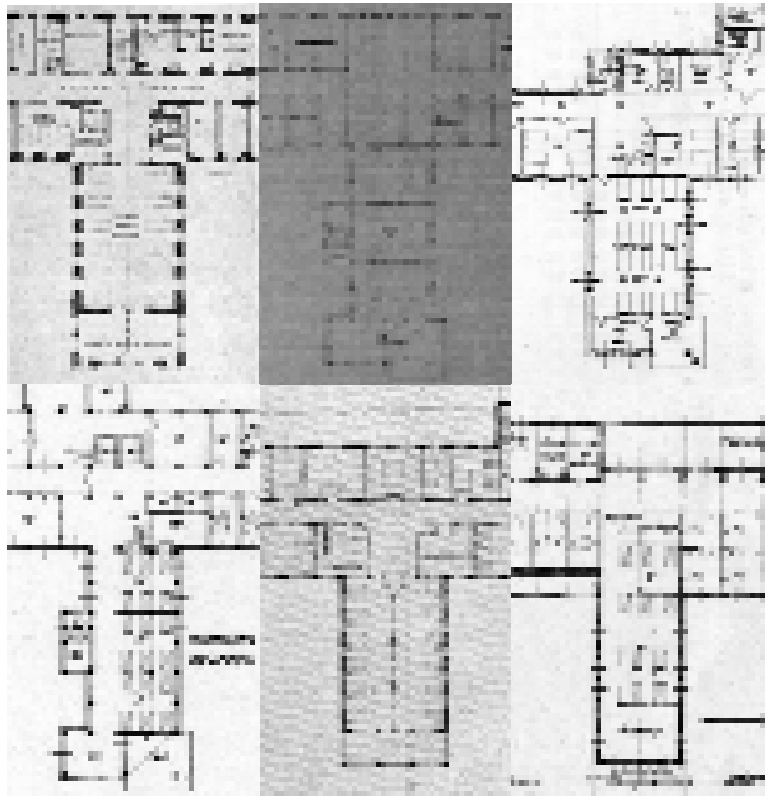
El proyecto ganador fue el de Domingo Aguirrebengoa y Francisco Arcola, que también sigue criterios al uso en los hospitales norteamericanos como reconocen en la memoria del proyecto. En concreto, sigue la disposición de las enfermerías en módulos en T con el consabido solarium³⁰ (Fig. 8). El proyecto de Pedro Muguruza quedó en tercer lugar. Curiosamente la planta guarda un cierto parecido con el proyecto de Sánchez Arcas. Además de los citados martillos, el ala para la vivienda de las enfermeras, tiene una terraza en todo el largo de la fachada como la que el equipo de Sánchez Arcas dispuso para las habitaciones de las enfermerías de pago³¹ (Fig. 9).

Tanto Aguirrebengoa y Arcola como Muguruza, conocían el artículo de Sánchez Arcas sobre el Medical Center publicado en *Arquitectura* en 1929, así como el Concurso de Logroño, igualmente publicado en *Arquitectura* en 1930, por ser esta revista el órgano oficial primero de la Sociedad Central de Arquitectos y, a partir de 1932, del Colegio de Arquitectos de Madrid. Por otra parte, muy probablemente, también conocerían los planos del Hospital Clínico ya en construcción y Muguruza quizás, incluso las obras, por lo que parecen claras cuales fueron las referencias de sus proyectos.

30. "Anteproyecto de nuevo Hospital en San Sebastián", op. cit., pp. 3-11.

31. Ibid., pp. 24-34.

Fig. 10. Comparación de los martillos de las plantas de los seis hospitales estudiados. De arriba abajo y de izquierda a derecha: Medical Center, Clínico, Logroño, San Sebastián (Sánchez Arcas), San Sebastián (Aguirrebengoa) y San Sebastián (Muguruza).



Si comparamos los *martillos* de las plantas de los hospitales estudiados (Fig. 10), tenemos que los tres de Sánchez Arcas tienen la misma solución para el control de enfermería y para el solarium con una sala interior y otra exterior en voladizo. Además el Clínico y el de San Sebastián tienen 18 camas mientras que el de Logroño 12, las mismas que el Medical Center y el de San Sebastián de Aguirrebengoa. Este último reproduce literalmente la planta del Medical Center, distribuyendo ambos las camas según la antigua disposición canónica de San Benito, de espaldas a las ventanas, cosa que Sánchez Arcas había superado al distribuir las separadas por mamparas lo que permitía a los enfermos ver el exterior. También en el Clínico y en el de San Sebastián, Sánchez Arcas ubica los aseos en el *martillo*, una solución que mejora la de los otros hospitales. El proyecto de Muguruza difiere de los anteriores tanto en la situación del control de enfermería como en el número de camas que fija en 10.

En definitiva, pensamos que algunas de las soluciones que incorpora Sánchez Arcas tanto en el Clínico como en San Sebastián, van un poco más allá de las experimentadas en el Medical Center. El destino de ambos proyectos fue trágico. El donostiarra no se construyó, mientras que el madrileño tenía los cerramientos casi terminados al comenzar la Guerra Civil, pero cuando acabó sólo quedaba la estructura de hormigón muy dañada. Se frustró así un proyecto pionero en Europa anterior, incluso, al Beaujon de París (1932-1935), de parecida disposición con un cuerpo bajo de consultas y una torre de hospitalización con alas paralelas y terrazas solarium que rematan las salas de enfermería³².

32. Véase MORETTI, Bruno. *Ospedali*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1935, p. 23-29.

CAJAS DE ACERO Y CRISTAL PARA LA FILIAL DE LA SEAT EN BARCELONA (1957-1964). EL FUNCIONALISMO TECNOLÓGICO NORTEAMERICANO LLEGA A ESPAÑA¹

Jaime Sepulcre Bernad

EL DEPÓSITO DE AUTOMÓVILES (1957-1959). LA CUADRÍCULA DE ACERO SOBRE FONDO DE VIDRIO

Comenta César Ortiz-Echagüe²:

“Nuestro trabajo en los Comedores de la SEAT había supuesto una intensa toma de contacto con un mundo nuevo y apasionante: el de la gran industria. (...) El trabajo diario con los ingenieros aeronáuticos en Madrid y con los industriales que montaban la SEAT en Barcelona me hizo apreciar las inmensas posibilidades estéticas de las estructuras vistas, de las instalaciones como elemento plástico, de la necesidad de una gran flexibilidad en las plantas para adaptarse a los continuos cambios internos, factores todos que encontraban una bellísima expresión en la obra de Mies. En España, todas estas ideas podían parecer entonces alejadas de nuestras realidades, pero a mí no me parecían lejanas, metido en el febril ambiente industrializador en que me movía. Si en España se construían automóviles, ¿por qué no se podían hacer estructuras metálicas, con cerramientos de aluminio y de cristal?”.

La SEAT -presidida entonces por José Ortiz Echagüe- quedó muy satisfecha con los Comedores (1956) e inmediatamente decidió encargar al recién formado Estudio Ortiz-Echagüe/Echaide las Filiales de Sevilla y Barcelona. Éstas, junto a la de Madrid -encargada poco después- se convertirán pronto en las primeras y más certeras manifestaciones de la influencia ejercida por Mies van der Rohe en España y en obras significativas de un período en el cual nuestra arquitectura despertaba a las corrientes internacionales de su tiempo y sintetizaba definitivamente con la modernidad (Figs. 1, 2, 3).

Las Filiales de Sevilla y Barcelona fueron proyectadas simultáneamente, entre finales de 1956 y principios de 1957. Para la de Barcelona, que tendría 30.000 m², se realizó el anteproyecto del conjunto y sólo se desarrolló, para su inmediata ejecución, el proyecto de la primera fase: el Depósito de automóviles (1959). En contra de lo que se pueda pensar, el punto de partida de este proyecto no fue el viaje que Ortiz-Echagüe realizó a EE. UU. para recoger el premio Reynolds -donde conoció a Mies-, ya que en mayo de 1957 el Depósito se encontraba en construcción³. De lo que se deduce que Ortiz-Echagüe y Echaide conocían ya muy bien la obra de Mies pues en esas fechas era una de las arquitecturas más influyentes y, con seguridad, una de las más prometedoras y que más encandilaba a nuestros jóvenes y comprometidos arquitectos. Y así lo demuestra el propio Ortiz-Echagüe que al referirse a su visita a Chicago comenta que “la admiración que, por el conocimiento de sus obras a través de revistas, ya teníamos hacia el maestro, se transformó en esa clara emoción que produce la contemplación directa de toda obra de arte”⁴. Donde sí influyó cla-



Figs. 1, 2 y 3. Filiales de la SEAT en Barcelona, Sevilla y Madrid respectivamente, (1957-1964). Ortiz-Echagüe y Echaide.

1. Esta comunicación es parte de la investigación llevada a cabo en mi tesis doctoral a la cual remito para una información más amplia y detallada: SEPULCRE BERNAD, Jaime, Tesis Doctoral: *Ortiz-Echagüe y Echaide (1955-1966): tecnificación y humanización del funcionalismo*, (cap. 2: Edificios para la industria y la banca), defendida en mayo de 2004 en la E.T.S.A.U.N., Pamplona.

También remito a: SEPULCRE BERNAD, Jaime, “Los escaparates de la nueva sociedad española” (sobre la Sucursal del Banco Popular en la Gran Vía (1958, Madrid) y el Depósito de automóviles de la SEAT en la Castellana (1964, Madrid)), en *Los brillantes cincuenta: 35 proyectos*, AA. VV., T6 Ediciones, Pamplona, 2004, pp. 264-281.

2. ORTIZ-ECHAGÜE RUBIO, César, “Nuestra trayectoria arquitectónica”, conferencia en la E.T.S.A.M., diciembre de 1966. Publicado en *Ortiz-Echagüe en Barcelona*, COAC, Barcelona, 2000, p. 18.

3. Existen fotografías de la construcción del Depósito de junio de 1957. Y, según el anuario del Estudio, habían encargado “en noviembre de 1956 a D. Adrián de la Joya los proyectos de estructuras de las Filiales de la SEAT de Barcelona y Sevilla”.

4. ORTIZ-ECHAGÜE, C. “Mies van der Rohe”, revista *Nuestro Tiempo*, Pamplona, n. 184, octubre 1969, p. 375.

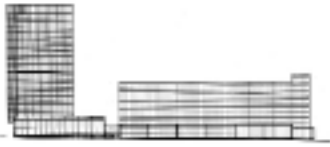


Fig. 4. Alzado conjunto Filial SEAT Barcelona.



Fig. 5. Filial de la SEAT en Barcelona, 1957-1964.

ramente ese viaje fue en el posterior desarrollo de la Sala de Exposición (1961) y de la Torre de Oficinas (1964), segunda y tercera fase de la Filial, en las que existe como veremos una notable diferencia de lenguaje respecto al Depósito.

El solar destinado a la Filial de Barcelona era una gran manzana en la plaza Ildefons Cerdà -cruce de la actual Gran Vía con el Paseo del Puerto Franco- que permitía una gran libertad en la disposición de los volúmenes que formarían el conjunto. Así, como dice Ortiz-Echagüe, “desde un principio los arquitectos nos trazamos un criterio claro: trataríamos de conseguir que las distintas zonas del programa tuvieran una clara expresión externa”⁵. Por su parte, el programa -que seguía el modelo estándar elaborado por la FIAT para sus Filiales- establecía tres funciones principales que resolvieron estableciendo un juego -un diálogo- entre tres cajas de vidrio: el Depósito de automóviles sería un bloque horizontal; las Oficinas, una torre y la Sala de Exposición, un pabellón bajo que haría de nexo (Figs. 4, 5).

En este nuevo proyecto para la SEAT, donde el habitante y protagonista indiscutible era el coche, seguirán inmersos en un mundo industrial: un ámbito en el que las frías cajas de acero y vidrio de Mies encajaban perfectamente. Así, en estos grandes edificios para la industria seguirán las pautas de un ‘funcionalismo tecnológico’ en el que descubrirán las posibilidades estéticas de los nuevos materiales, de las estructuras vistas y de las instalaciones, alcanzando una perfecta alianza entre arquitectura y tecnología. A este seguimiento de Mies -a quién ellos llamaban ‘el maestro’-, se refería Rafael Echaide en 1964 en las páginas de la revista *Arquitectura* donde, con ocasión de la publicación de algunas de sus obras, hacía un breve repaso a su trayectoria profesional junto a Ortiz-Echagüe. Y el primer párrafo lo tituló -precisamente- “Discípulos de Mies” y en él decía:

“En 1956 y 1957 proyectamos nuestras tres obras más conocidas: la Filial de la SEAT en la Gran Vía de Barcelona, los Laboratorios de la SEAT en la Factoría de Barcelona y la Sucursal del Banco Popular Español en la Gran Vía de Madrid. También es de esta época la Filial de la SEAT de Sevilla.

5. ORTIZ-ECHAGÜE, C. “Arquitectura industrial”, conferencia en la ETSAM, diciembre de 1966. Publicado en *Ortiz-Echagüe en Barcelona*, COAC, Barcelona, 2000, p. 25.

6. ECHAIDE ITARTE, Rafael. “César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide”, *Arquitectura*, n. 61, enero 1964, p. 28.

Los cuatro edificios tienen un motivo fundamental: La cuadrícula de acero sobre fondo de vidrio. Es el vocabulario de Mies van der Rohe. También seguimos su filosofía: Desprecio de la forma caprichosa, orden, simplicidad, importancia fundamental de la estructura en el edificio”.

Como explica Echaide, en la Filial de Barcelona siguen la ‘fórmula del acero y del vidrio’, materiales que “han abierto caminos de libertad plástica y psicológica. Son una conquista del siglo XX”⁷. Inspirados en las tesis de Mies, que “rechaza reconocer problemas de forma; sólo problemas de construcción”⁸, crean para la SEAT unos edificios de formas simples cuya expresión arquitectónica surge literalmente de ese logro constructivo: el de las estructuras de acero vistas y los cerramientos transparentes (Fig. 6). La ‘expresión estructural’⁹ será lo que busquen en estos edificios industriales, en sintonía con la idea miesiana de que la estructura es la base gramatical del lenguaje arquitectónico¹⁰. La estructura era para Mies el principio general de la arquitectura, la portadora de su forma y su significado, y “sólo la piel de vidrio -explicaba el maestro-, sólo las paredes vidriadas permiten a las construcciones realizadas con un esqueleto alcanzar su forma estructural unívoca y les asegura sus posibilidades arquitectónicas”¹¹.

Además, en el caso de la SEAT, esas fachadas acristaladas se adaptaban perfectamente a la función de escaparate que estos edificios debían desempeñar, y no solamente para exhibir los automóviles en su interior, sino también para mostrarse ellos mismos, para enseñar su propia imagen tecnológica, lo cual los convertía en sí en verdaderos reclamos publicitarios para la firma. Por otro lado, el encargo de la SEAT brindaba la oportunidad de poder hacer una arquitectura que ‘expresara el espíritu de la época’. Un momento de creciente desarrollo en el que España comenzaba a industrializarse y donde ya empezaba a disponerse con cierta normalidad de los materiales modernos necesarios para emular al Mies americano. De este modo, auspiciados por la SEAT, Ortiz-Echagüe y Echaide se hallarán en una situación privilegiada para construir -con verdaderos criterios avanzados- unos edificios vanguardistas que serían la viva imagen de un país que se modernizaba.

En la conferencia titulada “La arquitectura en un país en fase de desarrollo: España”, que Ortiz-Echagüe pronunció en el Politécnico de Munich en 1966, decía que una de las novedades importantes de los últimos 20 años de nuestra arquitectura había sido la incorporación de los arquitectos a las construcciones industriales¹². En la misma conferencia, aprovecha para recordar “que las primeras realizaciones indiscutibles de los pioneros de los movimientos renovadores fueron, precisamente, edificios industriales, ya que en este tipo de edificios, estos arquitectos renovadores no tropezaron con los prejuicios que siglos de tradición habían hecho inherentes a los edificios públicos, viviendas...”¹³. Esas primeras realizaciones a las que alude eran precisamente edificios con fachadas de vidrio: la Fábrica Margarete Steiff (1903), la de Turbinas de la AEG (1909), la Fagus (1911), la Van Nelle (1927) o la propia Bauhaus (1926).

De esos primeros momentos son también una serie de proyectos de Mies con fachadas de vidrio que, aunque no llegaron a construirse, sentaron las bases del posterior desarrollo de esa arquitectura del muro cortina. Primero, en 1921 y en 1922, fueron los proyectos para dos rascacielos de plantas



Fig. 6. Sala de Exposición (1961) y Depósito de automóviles (1959). Filial de la SEAT en Barcelona.

7. Ibid.

8. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, "Arbeitsthesen (Tesis de Trabajo)", G, n. 2, 1923, recogido en Escritos, diálogos y discursos, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Alicante, Valencia, 1984, p. 27.

9. Véase: ECHAIDE, R., "César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide", cit., pp. 28-30:

Echaide se refiere durante todo el texto a su fil búsqueda de "la expresión estructural" en sus edificios.

10. Véase: MIES VAN DER ROHE, L., "Opiniones sobre arquitectura" recogidas en: PETER, John, *Aluminum in Modern Architecture*, Reynolds Metals Company, Kentucky, 1956, p. 248. Reproducidas en *RNA*, n. 184, abril 1957, p. 42: "Trato la arquitectura como si fuese un idioma, y creo que debe tener su gramática para expresarse correctamente. (...) la estructura es la base gramatical. Lo que hago, mi clase de arquitectura, deberíamos llamarla una aproximación estructural".

11. MIES VAN DER ROHE, L. "¿Qué sería del hormigón y del acero, sin el vidrio reflectante?", artículo para un prospecto de la Asociación de fabricantes alemanes de vidrio reflectante, 13 de marzo de 1933. Publicado en: NEUMEYER, Fritz. "Mies van der Rohe: la palabra sin artificio", *El Croquis*, Madrid, 1995, p. 476.

12. Véase: ORTIZ-ECHAGÜE, C. "La arquitectura en un país en fase de desarrollo: España", conferencia en la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Munich, 6 de junio de 1966. Inédito.

13. ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Arquitectura Industrial", cit., p. 22.



Fig. 7. Proyecto de almacenes Adam. Berlín, 1929. Mies van der Rohe.

Fig. 8. Dcha. Proyecto de oficinas bancaria. Stuttgart, 1928. Mies van der Rohe.

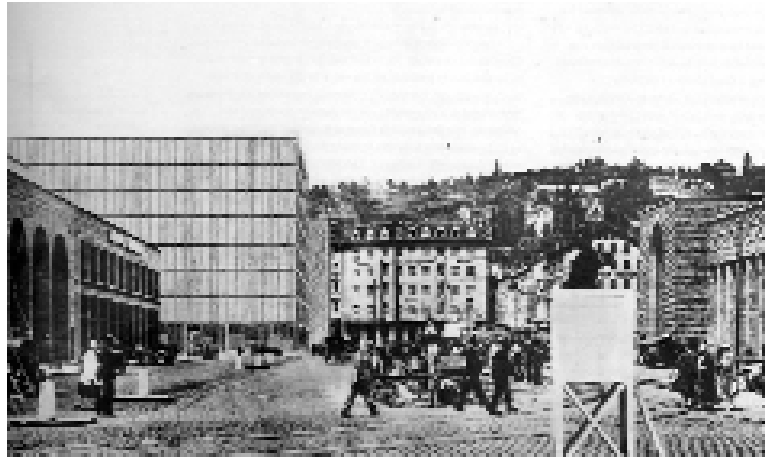


Fig. 9. Proyecto de Almacenes Brenninkmeyer. Stuttgart, 1929. Mies van der Rohe.

expresionistas; después, los de tres rotundas cajas apaisadas: en 1928, la de un edificio de oficinas bancarias en Stuttgart y, en 1929, las de los almacenes Adam en Berlín y Brenninkmeyer en Stuttgart (Figs. 7, 8, 9). Con estos tres últimos, que eran prismas vítreos mudos -inarticulados-, con su estructura vista, Mies fijó sobre el papel la imagen de la arquitectura que desarrollará posteriormente en EE. UU. con las posibilidades de la tecnología moderna. Fue allí, más tarde, donde Mies alcanzó su sueño de que arquitectura y tecnología fueran expresión mutua y reflejo del espíritu de su civilización. Si con el Seagram (1958) ponía fin a esa aspiración -donde la tecnología como fuerza civilizadora alcanzaba su expresión arquitectónica más sublime- con los apartamentos Lake Shore Drive (1951) había marcado su comienzo, y también la dirección hacia la cual se orientaría la arquitectura en todo el mundo durante los años 50 y 60. El 'funcionalismo tecnológico' norteamericano -miesiano- se convirtió así en un verdadero 'estilo internacional' que se expandía a medida que los países se industrializaban, y su arquitectura del 'curtain wall' era sinónimo de progreso y símbolo de la nueva sociedad capitalista¹⁴.

En España, esta arquitectura digna de su tiempo empezó a desarrollarse hacia 1957, realizándose intensamente entre 1958 y 1966. Fue la arquitectura de la industrialización española, calificada por Solá-Morales como la 'arquitectura del desarrollo'¹⁵, de la sociedad de masas, la prisa, la velocidad, el ruido. Durante esos años, Ortiz-Echagüe y Echaide serán unos de esos arquitectos pioneros que vieron en la avanzada arquitectura de Mies el modelo que debían seguir en ese período de incipiente industrialización en el que la sociedad española estaba inmersa. En primera línea de batalla desde un principio, entendieron que sus ideas lúcidas y razonables se podían adaptar perfectamente a nuestras nuevas realidades, aunque, eso sí, adecuándolas al medio español¹⁶, lo cual produjo interesantes variaciones y diferencias respecto al puro estilo de Mies.

Ortiz-Echagüe encuentra en la arquitectura del Mies americano -a quien define como "el arquitecto que obtiene las formas más bellas de los nuevos materiales"¹⁷- la conjunción de la técnica industrial con el orden cartesiano, las proporciones armónicas, el rigor, la claridad y la precisión. De todo ello sur-

14. Véase: JOEDICKE, Jürgen. *Arquitectura Contemporánea. Tendencias y evolución*. Gustavo Gili, Barcelona, 1969, p. 87: "El 'curtain wall', como lenguaje tecnológico para los edificios comerciales, se afirmó en América de manera tan clamorosa, que pudo influir directamente en el panorama mundial como símbolo de la eficiencia y esencialidad estética del lenguaje tecnológico. Para muchos países asume -con referencia a la sociedad norteamericana-, además del valor simbólico del progreso tecnológico, el valor emblemático de un logro equivalente al nivel económico, aun cuando no real".

15. Véase: SOLÁ-MORALES, Ignasi de, *Eclecticismos y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 182 (4. "La arquitectura del desarrollo").

16. Véase: URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. *Arquitectura española del siglo XX*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1997, p. 436. En el apartado "Las corrientes funcionalistas", Urrutia señala diez características del funcionalismo español y todas ellas se cumplen en los edificios de la Filial de la SEAT en Barcelona.

17. ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Ludwig Mies van der Rohe (1886): El arquitecto que obtiene las formas más bellas de los nuevos materiales", en *Forjadores del Mundo Contemporáneo*, Tomo IV, Planeta, Barcelona, 1959, pp. 463-471.

gía una arquitectura donde la simplicidad -sólo aparente- era la virtud principal. Cautivados por la verdad y belleza de esa arquitectura tecnológica y minimalista, la pareja de arquitectos entiende que sus edificios para la SEAT deben ser de acero laminado y grandes vidrios si quieren ser coherentes con la conquista constructiva de su tiempo.

Un referente tipológico para el Depósito fue el conocido Garaje Haniel en Düsseldorf (1950) de Paul Schneider (Fig. 10). En España, este garaje de cristal se pudo ver en la exposición “La arquitectura alemana hoy” celebrada en Madrid en mayo de 1956¹⁸. Otra referencia que, sin duda, tuvieron en mente Ortiz-Echagüe y Echaide al proyectar el Depósito de la SEAT fue el prisma vítreo que otros seguidores de Mies, el grupo S.O.M., habían construido para la compañía Heinz en Pittsburg en 1955, que en nuestro país apareció publicado en *Informes de la Construcción* en abril de 1956 (Fig. 11). Como se puede ver, este prisma industrial responde al puro vocabulario miesiano pero desvirtuado en gran medida al haber empleado vidrio traslúcido.

El Depósito de la SEAT es, sin embargo, una caja de vidrio totalmente transparente. Un bloque prismático que mide 72 x 33 m en planta, 21,6 m de altura y cuenta con una superficie total de 18.600 m² en siete plantas. En la planta baja, a nivel de calle, se sitúa la estación de servicio y la recepción de vehículos para reparar, y es donde están también todos los elementos para la diagnosis de motores, el engrase y el túnel de lavado. En la planta sótano está el almacén general de repuestos y en las cinco plantas elevadas es donde se almacenan los coches nuevos, con capacidad para 288 unidades del modelo SEAT 1400 y 592 del SEAT 600¹⁹ (Fig. 12).

El Depósito se sitúa en el tejido de la ciudad con una pretendida presencia, como un hito urbano, con una escala y un impacto que ha llevado a Checa a clasificarlo como edificio mastodóntico, como ‘elefante urbano’²⁰. Al ubicar su Filial en la Gran Vía -importante avenida de entrada desde el aeropuerto- la SEAT eligió un emplazamiento de gran valor propagandístico que convertía al Depósito -en palabras de Monteys- en un “espectacular, inteligente y bello escaparate de cinco plantas en donde guardaban los seiscientos, el coche popular con el que se iniciaba el ciclo de despegue económico”²¹ (Fig. 13). Realmente, conseguía recrear la atmósfera ideal para contemplar al automóvil; era una nueva arquitectura para un nuevo medio de transporte²², para un mundo de tecnología, velocidad, precisión y máquinas.

Interiormente, el espacio horizontal, cuya altura era la miesiana por excelencia -3,20 m-, quedaba punteado y ordenado por una trama de pilares de 12 x 6 m. La conexión entre plantas se realizaba mediante suaves rampas de un tramo situadas en la fachada trasera que, revestidas de gresite, se manifestaban como una caja blanca adosada al volumen de vidrio. En general, después de analizados los diversos condicionantes que planteaba el proyecto y vista la ‘actitud racional’ de Ortiz-Echagüe y Echaide al plantear sus soluciones, no se puede estar más de acuerdo con Chico y Monteys cuando señalan que “de entre los edificios de uso industrial son los garajes el tipo específico que muestra, tal vez con mayor claridad que otros de su género, el perfecto casamiento entre el problema planteado y la resolución del edificio. Es lo elemental del problema y lo acotado del mismo: capacidad, tamaños regulares, maniobras previsibles y calculables, peso, etcétera, lo que resalta el valor de



Fig. 10. Garaje Haniel. Düsseldorf, 1950. Paul Schneider.



Fig. 11. Fábrica Heinz. Pittsburg, 1955. S.O.M.



Fig. 12. Interior del Depósito de automóviles, 1959.

18. Véase: La arquitectura alemana hoy, catálogo de la exposición organizada por el Bund Deutscher Architekten y el CSCAE. Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, del 18 al 31 de mayo de 1956, p. 65.

19. El lanzamiento del SEAT modelo 600 fue en 1957 y ha sido con toda seguridad el automóvil más importante de la historia de España. El 600 fue el hijo predilecto del Plan de Desarrollo, casi un símbolo sobre ruedas. Tener un SEAT 600 representaba un progreso para cualquier familia española. Pese a ser demasiado pequeño, espartano y funcional, se convirtió en el objeto más codiciado para los españoles de clase media-baja.



Fig. 13. Depósito de automóviles, 1959.

20. Véase: CHECA ARTASU, Martín, "Fábrica y arquitectura en Barcelona: entre lo mimético y lo mastodóntico (1950-1965)", *Actas del 2º Seminario de DoCoMoMo Ibérico: "Arquitectura e industria modernas: 1900-1965"*, *Docomomo*, Sevilla, 1999, pp. 107-112:

"Las nuevas fábricas, 'elefantes urbanos': También dentro de la ciudad se localizaron edificios que, rechazando la posibilidad mimética, se situaron en el tejido urbano como elementos que bien podrían ser entendidos como 'mojones' si utilizamos la nomenclatura de Kevin Lynch. En este sentido, constituyen puntos de referencia de una escala considerable y de enorme impacto psicológico y social en los ámbitos donde se ubican. Son, acaso, el reflejo de esa voluntad oculta de hacer-se publicidad que tenían las empresas.

(...) La presencia de esa arquitectura se concreta en el tejido urbano de la ciudad con edificios realizados por algunos técnicos ilustres como (...) Ortiz-Echagüe y Echaide (...). Otro grupo sería el de los edificios que ocupan una manzana o incluso mayores extensiones. Estos casos permitían veleidades estéticas significativas y también estructurales. Destacamos diversos ejemplos: (...); el conocidísimo complejo de SEAT de Ortiz-Echagüe y Echaide".

21. MONTEYS ROIG, Xavier. "Se acabó la diversión. La arquitectura moderna en los años cincuenta", en AA.VV., *Registre d'Arquitectura Moderna a Catalunya, 1925-1965 (DoCoMoMo)*, COAC, Barcelona, 1996, p. 220.

22. Véase: SOBRINO SIMAL, Julián, *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 259: "Si tuviéramos que buscar un paradigma de la civilización industrial tal vez lo hallaríamos en un valor, la velocidad, (...). La velocidad como principio que anima a la sociedad moderna (...). El culto por la tecnología ha instaurado un orden moral nuevo, cuyo mejor representante sea quizá el automóvil: individual, bello, veloz (...), el vehículo ha originado una nueva estética, la de la máquina, y una nueva ética, la de la velocidad".

23. CHICO, Joan F.; MONTEYS, Xavier. "Edificios para la industria y el trabajo", en *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*, ETSA del Vallés, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge de la Generalitat, Barcelona, 1987, pp. 63-64.

24. ECHAIDE, R. *El origen de la forma en arquitectura*, Rialp-bolsillo, Madrid, 1966, p. 91.

25. ECHAIDE, R. *La arquitectura es una realidad histórica*, EUNSA, Pamplona, 1976, p. 76. Reeditado por T6 Ediciones, Colección Textos n. 9, ETSAU, Pamplona, 2002. Apartado 13: "La coordinación modular": Echaide dedica un apartado al asunto de la modulación del espacio arquitectónico.

26. ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Arquitectura Industrial", cit., p. 26.

27. *Ibid.*

28. "Edificio para almacén de coches SEAT", revista *Acero*, ed. española de Acier, Stahl, Steel, n. 3, marzo 1962, pp. 106, 107.

29. CHICO, J. F.; MONTEYS, X. "Edificios para la industria y el trabajo", cit., p. 64.

estos edificios resueltos con la máxima economía y simplicidad en sus elementos²²³.

Lógicamente, recurren al empleo de una estructura metódica que buscaba la máxima estandarización y rapidez en el proceso constructivo. Un criterio básico de economía era "dar al edificio un esquema modular que permita realizar una estructura clara, y normalizar al máximo los elementos constructivos"²²⁴. De este modo, ordenan y modulan todo el edificio, tanto horizontal como verticalmente, sabiendo -como dice Echaide- que, además de la rapidez y de la economía, un "proyecto modular reporta bastantes ventajas al edificio en el que se aplica: unidad visual del proyecto, facilidad para que se comprenda su ordenación espacial y sus dimensiones, coordinación del trabajo entre los componentes del equipo que realiza el proyecto, facilidad para las mediciones, para la comprensión de los planos, y para los replanteos, igualdad de muchos elementos constructivos, de los encofrados y de los andamiajes"²²⁵.

Para decidir la estructura, calculada por el ingeniero Adrián de la Joya Castro, se hizo incluso un estudio comparativo entre una solución en hormigón armado y otra en acero. Resultó que para vigas de 12 m las dos soluciones eran similares económicamente, pero el acero laminado ofrecía la ventaja de secciones mucho menores, mejor terminación y mayor velocidad de construcción. El problema era -como comenta Ortiz-Echagüe- que "en 1958 el hierro era todavía un material difícil de conseguir en España y, sobre todo, no existían en nuestro país antecedentes de estructuras de hierro vistas, salvo en naves industriales"²²⁶, lo cual se pudo solventar gracias a "la suerte que tuvimos de encontrar una gran colaboración en Altos Hornos de Vizcaya, que construyó toda la estructura en su factoría de Sagunto, consiguiendo una calidad de ejecución francamente aceptable"²²⁷. Así, la estructura fue cuidadosamente diseñada a base de combinar perfiles laminados en "L", en "U" y chapas que conformaban vigas y pilares, obteniendo unas secciones compuestas en las cuales podían alojar conductos de instalaciones. Y en la obra, "para que la carpintería de aluminio acoplara sobre la estructura, y porque toda ella debía quedar a la vista, la ejecución se hizo con esmero, lo cual, como es de suponer, exigió una supervisión muy rigurosa, tanto en el taller como en el montaje"²²⁸.

Como era voluntad de los arquitectos, la estructura -pintada de negro mate- adquiere una gran relevancia en la imagen del Depósito, no en vano es el elemento generador del proyecto. Esta valoración de la estructura como lo esencialmente arquitectónico fue destacada por Chico y Monteys en su artículo "Edificios para la industria y el trabajo" aparecido en *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*, donde dicen que: "si tuviéramos que señalar una característica de este edificio sería sin duda el valor que adquiere en él la estructura portante. Al tratarse de un edificio fundamentalmente vacío, los elementos en los que se confía su solución son escasos y entre ellos la estructura portante es uno de los más significativos. (...) El edificio SEAT es uno de los ejemplos de arquitectura más claros en relación al empleo de la estructura portante como elemento primordial de la resolución del edificio"²²⁹.

Para conseguir un edificio lo más transparente y liviano posible, donde los planos horizontales parecieran flotar, retranquean los pilares en las fachadas largas, consiguiendo, por un lado, dejar vistos únicamente los forjados -para



Fig. 15. Depósito de automóviles, 1959.



Fig. 14. Depósito de automóviles. Fachada posterior. 1959.

que la horizontal fuera dominante- y, por otro, eliminar el pilar en las esquinas, dándole continuidad a la piel de vidrio. Piel que se armó sobre una trama de perfiles de aluminio modulada en horizontal cada 1,2 m y en vertical cada 1,6 y 0,8 m. Otra idea importante fue la clara voluntad de singularizar formalmente los elementos de comunicación vertical. Por eso, la rampa, la escalera, el ascensor y el montacoches se salen del rectángulo de la planta en un claro gesto de expresividad funcional que jamás hubiera hecho Mies y que dio lugar a un magnífico juego volumétrico y de reflejos (Fig. 14).

Por otro lado, cabe destacar la gran importancia de la iluminación para convertir durante la noche este gran Depósito de coches en una verdadera vitrina luminosa para la SEAT³⁰. De su deslumbrante exhibición nocturna nos han llegado una serie de fotografías que muestran cómo el edificio se transformaba en su verdadero negativo respecto del día, ofreciéndonos, sin duda, las imágenes más espectaculares de esta caja de vidrio que rompía con nuestra cultura y tradición y cuya estética obedecía sólo al imperativo de un nuevo tiempo: la sociedad moderna industrializada (Fig. 15).

También disponía de un sistema de calefacción central que permitía un calentamiento de 10 °C por encima de la temperatura exterior y que se radiaba en cada piso desde tres tubos -pintados en gris- que recorrían toda la fachada, sirviendo a la vez de defensa contra el choque de los automóviles. Así, junto a la estructura y las fachadas de vidrio, las instalaciones vistas se convertían también en factor decisivo de la estética del edificio, demostrando sus inmensas posibilidades plásticas. Además de tuberías y conductos eléctricos, las instalaciones de tipo mecánico, como la gran plataforma montacoches, exhibían su funcionamiento en fachada en coherencia con esa estética maquinista donde no tenía sentido ocultar ninguna pieza del engranaje.

Otra innovación en aquel momento para nuestro país fue el sistema de limpieza de la fachada, cuyo diseño se resolvió en colaboración con la empre-

30. Véase: CHICO, J. F.; MONTEYS, X., "El aspecto nocturno de esta arquitectura", en *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*, cit. , p. 274: Fotografías nocturnas de la Facultad de Derecho, la Editorial Gustavo Gili, el Depósito de automóviles SEAT y la Fábrica Monés.

Fig. 16. Depósito de automóviles, 1959.



sa alemana de ascensores Boetticher y que consistía en la -hoy muy conocida- barquilla móvil colgada de una máquina que se desplazaba por la coronación del edificio.

Lo que consiguieron Ortiz-Echagüe y Echaide con esta caja de vidrio en Barcelona -su obra más conocida- fue materializar la arquitectura tecnológica que Mies había imaginado por primera vez en sus proyectos nunca consuetos para Berlín y Stuttgart, mencionados anteriormente. Con esta obra, que se convirtió en una de las más representativas de la nueva arquitectura española³¹, el tándem demuestra haber aprendido bien la lección de Mies: importancia y expresión de la estructura en el edificio, posibilidades plásticas de los nuevos materiales, limpieza y flexibilidad espacial sometida a módulo y rapidez en el proceso constructivo mediante seriación y prefabricación (Fig. 16). Con ella -como dijo Urrutia- “Ortiz-Echagüe y Echaide se alineaban en la fila de los intérpretes más cuidadosos y personales de la filosofía de Mies, como pudieran ser en otro lugar Arne Jacobsen, la firma S.O.M., o el mismo Philip Johnson”³².

El Depósito, cuyo ‘muro cortina’ introdujo en nuestro país un principio estético totalmente nuevo, figura entre las piezas más sobresalientes de ese período de la arquitectura española contemporánea; no en vano, reunía todas las características generales de lo moderno³³. Ubicado estratégicamente en la Gran Vía, una de las entradas más importantes a la ciudad, a nadie le pasaba inadvertida su inmensa fachada de vidrio, lo que le confería un gran protagonismo entre la ciudadanía. Con estas acertadas palabras lo resaltaba Núñez Ladeveze³⁴:

“Por la larga explanada que conduce la autopista que une el aeropuerto barcelonés con la ciudad millonaria, el viajero no puede dejar de admirar, en la margen derecha, la belleza fría, casi matemática, exacta y disciplinada del Depósito de vehículos de la Filial de la SEAT. Es un edificio plástico, proporcionado, cristalino y transparente.

31. Véase: CHICO, J. F.; MONTEYS, X., “Edificios para la industria y el trabajo”, cit., pp. 63-64: “Es significativo que dos de los mejores ejemplos de edificios industriales sean dos garajes: el garaje Catedral y el depósito de automóviles SEAT. (...) el depósito de automóviles SEAT es uno de los ejemplos más relevantes de la arquitectura barcelonesa de esta época”.

32. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. “Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Volumen IV, 1992, p. 291. También en: URRUTIA, Á. *Arquitectura española del siglo XX*, cit., p. 460.

33. Estas características se pueden clasificar en tres aspectos: 1. En lo ideológico: estilo internacional, funcional, idealista; 2. En lo estilístico: sinceridad, simplicidad, espacio isótropo, forma abstracta, purista, caja muda -inarticulada-, estética de la máquina, lógica directa, circulación, mecánica, tecnología y estructura, antiornamento, antimemoria histórica; 3. En cuanto a las ideas de diseño: separación de funciones, piel y huesos, volumen y no masa, bloque prismático, reticulatrama, transparencia, regularidad, asimetría.

34. NÚÑEZ LADEVEZE, Luis. *César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide*, Colección “Artistas Españoles Contemporáneos”, n. 48, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973, p. 29.

Todo él rezuma la adecuación a su función industrial. Iluminado, por la noche es un gran escaparate de automóviles, héroe y protagonista obligado de esta estructura, poco humana acaso si hay que creer a algunos de sus críticos, pero adaptado perfectamente a la función que debe cumplir: crear una atmósfera industrial para la actividad industrial; constituir al automóvil en el verdadero habitante de un domicilio que ha sido diseñado para su producción serializada”.

LA EXPOSICIÓN (1959-1961) Y LA TORRE DE OFICINAS (1959-1964). EL VIAJE DE ORTIZ-ECHAGÜE A EE.UU.

En mayo de 1957, Ortiz-Echagüe, De la Joya y Barbero viajaron a EE. UU. para recoger el premio Reynolds que habían ganado con los Comedores de la SEAT. Durante su estancia de un mes visitaron Washington, Richmond, Detroit -donde Saarinen les enseñó la General Motors-, Boston -donde estuvieron con Sert en Harvard-, Pittsburg, Nueva York y Chicago. En esta última, tuvieron la ocasión de conocer personalmente a Mies, quien había sido miembro del jurado. Pasaron varias horas con el maestro: primero en su estudio y después en la Escuela de Arquitectura del IIT dirigida por él.

“En ese viaje, pudimos ver la obra de Mies muy en detalle -comenta Ortiz-Echagüe-. En la vida hay algunas obras que le dejan a uno estupefacto. Y realmente a mí las obras del IIT, especialmente el Crown Hall, y los apartamentos del lago Michigan, me dejaron tan impresionado que no se me quitaban de la cabeza”³⁵.

Estas dos obras, de una perfección técnica, proporción y belleza difícilmente superables, influirán de forma muy patente -como veremos- en el desarrollo de los proyectos para la Sala de Exposición y para la Torre de Oficinas de la SEAT de Barcelona, que serán, respectivamente, el reflejo del gran impacto producido por el Crown Hall y los Lake Shore Drive.

Visitando estos dos brillantes ejemplos del funcionalismo tecnológico, Ortiz-Echagüe estudia en detalle las soluciones técnicas de Mies. Observa que en sus últimos edificios, que a diferencia de los primeros del IIT eran totalmente acristalados, resaltaba los pilares en fachada para destacar su función sustentante e introducía una subestructura de montantes -perfiles tipo IPE- también resaltados para resolver las grandes superficies de vidrio.

Esos montantes, que se soldaban a los forjados, conferían rigidez al paramento, simplificaban el montaje de las carpinterías y permitían el entronque en fachada de la tabiquería, consiguiendo mucha flexibilidad para las distribuciones interiores³⁶. Ese resalte de líneas verticales fue un motivo compositivo muy singular de sus últimos edificios, con el cual conseguía fachadas con mayor vibración, textura, ritmo y verticalidad.

Este ‘ritmo vertical’ de las fachadas -resultante de una nueva solución constructiva- lo incorporarán Ortiz-Echagüe y Echaide a sus edificios proyectados después del viaje, notándose un cambio en la expresión plástica de su arquitectura. Esta nueva expresividad la apreciamos claramente si se comparan las fachadas del Depósito con las de la Torre de Oficinas. Estas últimas aparecen pautadas por un ritmo de líneas verticales que son montantes superpuestos -cada 1,2 m- a la trama estructural, exactamente igual que había hecho Mies en los Lake Shore Drive y en el Seagram (Fig. 17).



Fig. 17. Torre de oficinas. Filial SEAT Barcelona, 1964.

35. ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Cincuenta años después", conferencia en la EISAUN, diciembre de 1999. Publicado en la colección *Lecciones de Arquitectura*, n. 6, T6 Ediciones, EISAUN, Pamplona, 2001, p. 23.

36. Véase: PATETTA, L. *Manera y formalismo en la arquitectura contemporánea*, Victor Leru, Buenos Aires, 1968, p. 87: "Se ha destacado cómo la vigueta fue utilizada por Mies para tres fines coexistentes: FUNCIONAL, en cuanto elemento rítmico (ligado modularmente a las aberturas), que permite la absoluta flexibilidad de los espacios interiores; VISUAL, porque introduce la "escala arquitectónica" a través de la acentuación de un elemento unificado en el *ensablage* regular de los elementos menores, constituidos por los paneles-ventanas; SIMBÓLICO, para la referencia más directa a la tecnología metálica".



Fig. 18. Interior Sala de Exposición, 1961.



Fig. 19. Sala de Exposición. Filial SEAT Barcelona, 1961.

En definitiva, en el viaje a EE. UU. Ortiz-Echagüe quedará deslumbrado por la belleza que obtenía el maestro de las nuevas tecnologías y materiales, por las proporciones y los ritmos modulares de sus fachadas y por la lógica incontestable de sus soluciones -funcionales, estructurales, constructivas-.

Ortiz-Echagüe se reafirmará entonces en su compromiso de introducir en España esas novedades, con la aspiración de realizar una arquitectura innovadora que se colocara también en la vanguardia de la técnica constructiva. Pero en ese momento, sería un reto que tendría que realizar todavía “en unas condiciones de precariedad tecnológica y con una aventurada confianza en los nuevos materiales y en las estructuras innovadoras”³⁷, para lo cual contaría con la permanente complicidad de la SEAT que pondría todos los medios para superar las muchas dificultades que suponía entonces -sin la tecnología actual- por esos caminos.

Con la construcción de la Sala de Exposición y de la Torre de Oficinas -cuyos proyectos se habían desarrollado en 1959- se completaba la Filial de la SEAT en Barcelona que, como recalca Monteys, “era una imitación, con las evidentes limitaciones, de los primeros proyectos para Chicago de Mies van der Rohe”³⁸. Resulta interesante ver cómo en este conjunto -construido en tres fases- Ortiz-Echagüe y Echaide acabaron por reunir todos los tipos edificatorios del maestro: la gran caja de varias plantas con el Depósito de automóviles; el pabellón o nave diáfana de un solo espacio con la Sala de Exposición y el rascacielos con la Torre de Oficinas.

La Sala de Exposición y Venta -finalizada en 1961- es un espacio de 40 x 17 m y 7 m de altura. Frente a la retícula estructural empleada en el Depósito, esta sala se caracteriza por sus pórticos con grandes vigas vistas -de 17 m- de las que cuelga la cubierta que tiene como claro referente al Crown Hall (1956) donde Mies ensaya su idea de conseguir “grandes salas diáfnas que, sirvan tanto para una escuela de arquitectura, para un teatro, para una vivienda, para una fábrica, como para un museo: se trata de un lenguaje unívoco y universal, que se impone a la especificidad funcional o institucional de una obra, a la tradición local, el clima...”³⁹ (Figs. 18 y 19).

37. CHICO, J. F.; MONTEYS, X., “La arquitectura moderna en la Barcelona de los años cincuenta”, en *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*, cit., p. 14.

38. MONTEYS, Xavier. “Se acabó la diversión. La arquitectura moderna en los años cincuenta”, cit., p. 220.

39. URRUTIA, Ángel, “Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española”, cit., p. 290. También en: URRUTIA, Á. *Arquitectura española del siglo XX*, cit., p. 459.



Figs. 20 y 21. Torre de Oficinas. Filial SEAT en Barcelona, 1964.

La Torre de Oficinas -que se construyó entre 1961 y 1964- es un prisma de base rectangular -de 30 x 15 m- con 15 plantas que descansan sobre 12 pies derechos (Fig. 20). Este bello edificio de 54 m de altura tiene en cuenta el principio miesiano de la 'planta variable'⁴⁰, ya que el espacio horizontal de oficinas, diáfano y climatizado, debe ser un marco neutro que permita rápidos cambios y transformaciones de uso impredecibles⁴¹. Lo señala Ortiz-Echagüe: "El programa de utilización era muy variado, además de oficinas se necesitaban locales para aulas, una cafetería, salas de reuniones, etc. Esta variedad y la previsión de cambios en el futuro, nos llevó a utilizar separaciones móviles entre locales. Como en aquellas fechas no existía ningún modelo que se fabricase industrialmente en España, tuvimos que hacer una fabricación de artesanía con todas las dificultades consiguientes"⁴². Una vez más, el deseo de realizar una arquitectura basada en el montaje de elementos industrializados -en este caso unas simples mamparas con bastidor de acero y paneles de madera- tropezaba con las limitaciones de la construcción tradicional del país.

En la Torre de Oficinas, a diferencia del Depósito, había personas y no coches, y era necesario un control ambiental. Para conseguirlo, lo primero fue adoptar una solución tradicional de ventanas de aluminio que sólo ocupaban el 50%; el resto fueron antepechos de gresite blanco. Para conseguir todavía mayor aislamiento se colocaron dobles ventanas. La exterior quedaba fijada a los montantes resaltados IPN, los cuales daban a las fachadas ese 'ritmo vertical' tan marcado. Además, para proteger del sol, colocaron, entre las ventanas, persianas Gradulux blancas que funcionaban como verdaderos brise-soleils cuando se abría la ventana exterior. Cuando estas persianas estaban cerradas, que era muy habitual, el edificio se volvía enteramente blanco (Fig. 21). Pero, aparte de la doble ventana y la persiana, este edificio también contaba con un sistema de aire acondicionado por convectores que, como señala Ortiz-Echagüe: "según mis informaciones fue éste el primer edificio en España en el que se utilizó a gran escala una instalación de acondicionamiento de aire a gran velocidad, que nos simplificó notablemente el alojamiento de conductos"⁴³.

En 1964, con la finalización de la Torre, que era el edificio moderno más alto de la ciudad condal (Fig. 22), se completaban las instalaciones de la SEAT,

40. Véase: NORBERG-SCHULZ, Christian. "Una conversación con Mies van der Rohe", *Baukunst und Werkform*, n. 6, noviembre 1958, pp. 615-618: Dice Mies: "La planta libre y una estructura clara no pueden separarse una de otra (...) La estructura es la espina dorsal del conjunto y posibilita la planta variable (...) Los fines para los que ha de servir un edificio varían constantemente y no podemos permitirnos derribarlo cada vez (...) Por ello construimos un espacio práctico y económico donde incorporamos las funciones (...) Pretendo que mis edificios sean marcos neutros..."

41. Transformaciones tan impredecibles como que, tanto la Torre como el Depósito, han acabado convertidos en viviendas en un lamentable episodio consumado en 1998 que los desvirtuó por completo y borró su identidad de prismas vitreos.

42. ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Arquitectura industrial", cit., pp. 26, 28.

43. *Ibid.*, p. 28.



Fig. 22. Torre de Oficinas. Filial SEAT, 1964.

44. "La arquitectura de Barcelona", Madrid, 1964. Cita recogida en: NÚÑEZ LADEVEZE, L. *César Ortiz-Echagüe...*, cit., p. 66.

45. URRUTIA, Á. "Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española", cit., p. 288. Urrutia los sitúa los primeros en su recorrido por "Las variaciones sobre la arquitectura de Mies van der Rohe".

46. MIES VAN DER ROHE, L. "Opiniones sobre arquitectura", cit., reproducidas en *RNA*, n. 184, abril 1957, p. 42.

cuyo conjunto -hoy lamentablemente destruido- mereció comentarios en los que se resaltaba la personal interpretación que Ortiz-Echagüe y Echaide hicieron de la arquitectura de Mies⁴⁴:

"Como en otras obras de estos arquitectos, la plástica se deriva directamente del lenguaje miesiano, interpretado a través de la personalidad de sus autores, del mismo modo que hicieran Saarinen en la General Motors o SOM en muchas de sus obras. El planteamiento es claro, diferenciándose a simple vista el carácter de cada una de las construcciones. Esta arquitectura de 'Curtain-wall', dentro de la que es muy difícil aportar valores nuevos y menos superar la obra de su máximo cultivador, es, sin embargo, un camino eficaz en muchos casos. En éste que nos ocupa parece justificada su elección y acertada su resolución".

Con estas obras modélicas, primeros ejemplos de la nueva arquitectura industrial, Ortiz-Echagüe y Echaide habían asumido en España -cuando el despegue económico e industrial lo permitió- el mismo "empeño de Mies por adecuar la tecnología de su tiempo al hecho constructivo y trascenderlo a la pura arquitectura -minimalista y silenciosa-"⁴⁵. Una arquitectura innovadora y sofisticada, comprometida con el progreso tecnológico, que ponía el énfasis en la racionalidad constructiva y en la exhibición estructural como mecanismo compositivo. Todo un homenaje a su inspirador quien decía que: "La razón de nuestro trabajo consiste en el deseo de crear algo que pueda ser útil a todo el mundo. Sólo deseamos que lo utilicen bien"⁴⁶. Así, de algún modo, a través de ellos el maestro volvía a Barcelona.