Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)

La proyección de la Arquitectura Ibérica fuera de España y Portugal. La acción de los arquitectos extranjeros en la Península Ibérica

ACTAS PRELIMINARES
Pamplona, 5/6 mayo 2016

Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra

© Bertiner Bild Bericht - Fundació Mies van der Rohe.

Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)

ACTAS PRELIMINARES

Pamplona, 7/6 mayo 2016

Escuela Técnica Superior de Arquitectura - Universidad de Navarra

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925–1975)

Se celebró en Pamplona los 5 y 6 de mayo de 2016
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Comité científico Beatriz Colomina
Juan José Lahuerta
Juan Miguel Ochotorena
Antonio Pizza
José Manuel Pozo
Wilfried Wang
Secretaria Beatriz Caballero Zubia

Coordinación José Manuel Pozo
Héctor García-Diego Villarías
Beatriz Caballero Zubia

Maquetación y revisión de textos Débora Bezares
Elixabete Bordonaba
Izaskun García
Pilar Salazar

Edición T6) Ediciones
Impresión Gráficas Castuera
Depósito Legal NA 769-2016
ISBN 978-84-92409-73-0

T6) Ediciones © 2016
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra
31080 Pamplona. España. Tel. 948 42 56 00. Fax. 948 42 56 29. spetsa@unav.es

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

JOSÉ MANUEL POZO 9
La Península Ibérica y el eclecticismo brillante: una arquitectura de ida y vuelta

PONENCIAS

CLAUDIA COSTA CABRAL 13
Niemeyer y la costa lusitana: estudio para el Algarve, 1965

FRANCISCO GONZÁLEZ DE CANALES 21
Un Mediterráneo de ida y vuelta. Las transformaciones de la arquitectura ibicenca de Germán Rodríguez Arias registradas a través de su exilio en Chile (1935-1971)

MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO 29
El Hotel "The Alba" en Palm Beach

LAURA MARTÍNEZ DE GUEREÑU 35
Marcel Breuer en España: Peabody Terrace y Zup de Bayonne

MARÍA TERESA MUÑOZ 45
Del mayo del 68 a la muerte de Kahn. Crónica personal de un viaje

ANTONIO PIZZA 53
Experiencias y pobreza en el Mediterráneo: Walter Benjamin, Raoul Hausmann, Erwin Broner. (Ibiza, años 30)

JOSÉ MANUEL POZO 65
Una tabla de salvación para Fisac

ANA TOSTOES 81
The art of being Iberian

COMUNICACIONES

ÁNGEL ALCARAZ BERNAL, FRANCISCO SEGADO VÁZQUEZ 95
Un poblado de la Oficina Americana de Proyectos en el levante español. El Poblado Naval de Cartagena (Murcia)

JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA, ANTONIO SANTIAGO RÍO VÁZQUEZ 101
La presencia americana en la creación de la Escuela de Arquitectura de La Coruña

JON ARCARAZ PUNTONET 111
Concurso Internacional Restringido de edificio público polivalente en Montecarlo. 1969. Fernando Higueras en juego

OSCAR MIGUEL ARES ÁLVAREZ 121
Sert. Diálogos mediterráneos. La implantación de la casa en Venezuela, Estados Unidos y Francia

PABLO ARZA GARALOCES 129
Un viaje a través del papel: La difusión de la producción arquitectónica española a través de las revistas extranjeras

IÑIGO BASARRATE GONZÁLEZ DE AUDIKANA 139
Lutyens en Madrid: La Reconstrucción del Palacio de Liria

HELENA BENDER 149
Antonio Bonet Castellana y su Buenos Aires: relaciones entre los proyectos Casa Amarilla, Bajo Belgrano y Barrio Sur, 1943-1956

AMPARO BERNAL 157
La difusión de la arquitectura española en el exilio a través de la revista Arquitectura

DÉBORA BEZARES 163
Influencias en colonización. Guardini y Fernández del Amo

CARLOTA BUSTOS JUEZ 171
Patrimonio arquitectónico luso-español en los años 40. Dos congresos a través de la participación de Muguruza

DAMIÁN CAPANO 179
Diario de viaje del hámster. Sobre la formación y confirmación de Jesús Bermejo Goday en el Noroeste Argentino

ANTONIO CIDONCHA 187
Arquitectura, deporte y sociedad. Vestigios de un Madrid italo-alemán en la prolongación de la Avenida del Generalísimo

SARA COSCARELLI COMAS 197
Cadaqués: Reminiscencias americanas en la arquitectura regionalista crítica de Harnden y Bombelli, 1959-1971. Sobre el apoderamiento de las preexistencias como imposición de un nuevo kitsch

NOELIA GALVÁN, ANTONIO ÁLVARO TORDESILLAS, MARTA ALONSO RODRIGUEZ 205
Miguel Martín-Fernández de la Torre y Richard Ernst Oppel: Inferencias domésticas, 1932-1936

DAVID GARCIA-ASENJO LLANA 215
Santuario del Amor Misericordioso en Collevalenza. Julio Lafuente a través de Rafael Moneo

LARA GARCÍA CALVO, SANDRO MAINO 221
El papel de Jesús Bermejo en el taller de Juan Borchers. Chile: 1958-1973

CAROLINA GARCÍA ESTÉVEZ 229
La estrategia del pingüino. Monumentalidad y exilio en la arquitectura de Sert en New York (1947-1952)

RUBÉN GARCÍA RUBIO 237
Uno spagnolo a Roma: Julio Lafuente (1921-2013)

JULIO GARNICA GONZÁLEZ-BÁRCENA 243
Julio Lafuente, Architetto español en Roma

SUSANA GOMES, GONÇALO FURTADO 259
The heritage of "making modern". Collective housing experience in Maputo between 1950 and 1968

ALBERTO GRIJALBA BENGOETXEA 267
Jorn Utzon. Al límite de lo imposible

LUIS HAAS LUCCAS 277
Antonio Bonet en Punta Ballena (1945-1948): el aporte de la solana para la arquitectura del Cono Sur

ENRIQUE JEREZ ABAJO 285
Fugaces amplificadores experimentales. Arquitectura dialéctica, arquitectura necesaria

CARLOS LABARTA AIZPÚN, AITOR ACILU 297
Sert en Saint-Paul-de-Vence, 1959-1964: el proyecto como experiencia artística

RUBÉN LABIANO NOVOA 307
Los Reyes Magos de Oriente y dos grandes obras de arquitectura de Fisac

VICTOR LARRIPA ARTIEDA, TERESA LARUMBE MACHÍN 315
Torroja y Wright: una mirada común

ANA C. LAVILLA IRIBARREN 331
Proyecciones en el exilio. El cine Avenida en San Luís Potosó (México)

JESÚS LAZCANO LÓPEZ 341
Import/Export: Sasha Stone y las fotografías de 1929. El pabellón alemán desde el otro lado del espejo

INÊS LIMA RODRIGUES 347
Habitar moderno en colectivo: la experiencia lusa en el África subsahariana

CATERINA LISINI 357
Olivettian cultural suasions in the Francoist Spain

PABLO LLORCA, ISABEL DURÁ GURPIDE 365
Diez años y cien metros. Dos miradas al paisaje a través de las casas Castanera y Raventós de Antonio Bonet Castellana, 1963-1973

TIAGO LOPES DIAS 375
Arquitecturas en Portugal (1967-1972): ¿marginadas o en las márgenes?

J. JESÚS LÓPEZ GARCÍA 385
Modernidad arquitectónica en Aguascalientes, México: su filiación Hispánica

CARMEN MARTÍNEZ, RODRIGO PEMJEAN, JUAN PEDRO SANZ ALARCÓN 393
Un alemán en Ibiza: los espacios intermedios en la arquitectura de Erwin Broner

ELENA MARTÍNEZ LITAGO, LUCÍA C. PÉREZ MORENO 401
La urbatectura de Jan Lubicz-Nycz en San Sebastián. El concurso del EuroKursaal como paradigma de una arquitectura importada fallida

ISAAC MENDOZA RODRÍGUEZ 409
La arquitectura norteafricana a través de sus dibujos. La arquitectura importada del Norte de África durante la posguerra y los arquitectos españoles en la zona de Protectorado

FERNANDO MORAL ANDRÉS 419
La construcción estable del paisaje Latinoamericano.
El paradigma transcendental de Jorge Oteiza

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ 429
Eugenio de Aguinaga y la patente inglesa de viviendas prefabricadas Uni-Seco.
Un ensayo para afrontar la falta de alojamientos en Bilbao en la década de los cuarenta

PABLO OLALQUIAGA BESCÓS 437
Edificio Peugeot. Honestidad brutal. Corrales y Molezín en Buenos Aires

CARMEN PÉREZ ALMAGRO 445
Emilio Pérez Piñero. Proyección internacional durante la Guerra Fría

ANDREZZA PIMENTEL DOS SANTOS, ENEIDA KUCHPIL 453
Edificio Peugeot: las propuestas de España para el concurso del proyecto del edificio más alto en Latinoamérica

ALBERTO PIREDDU 461
Más allá del ornamento. Carácter, modernidad y belleza en la arquitectura

JORGE RAMOS JULAR, JORGE MARUM 467
Fernando Távora y la localización del Estilo Internacional

LOLA RODRIGUEZ DIAZ, JORGE LOSADA QUINTAS 475
Alemania exporta y España se descubre.
Historia de los intercambios expositivos de 1956 a 1969

ALBERTO RUIZ COLMENAR 483
"Bienvenido Mr. Wright".
La arquitectura extranjera en la Prensa no especializada. 1950-1965

VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ 491
Aldo Rossi en la Península Ibérica.
Las traducciones española y portuguesa de la arquitectura de la ciudad

PILAR SALAZAR LOZANO 499
The US Navy Bureau of Yards and Docks en España. Bases militares conjuntas

TEODORO SÁNCHEZ-MIGALLÓN JIMÉNEZ 509
Miguel Fisac, propuestas foráneas

CRISTINA EMILIA SILVA, GONÇALO FURTADO 517
La proyección internacional de la arquitectura portuguesa entre 1933 y 1974: de las indecisiones a la determinación

LORENZO TOMÁS GABARRÓN, Mª ÁNGELES HERNÁNDEZ, CRISTINA TEJEDOR 527
Importando intangibles: la llegada de aire fresco a través de la visita de arquitectos foráneos para dar conferencias

PAULO TORMENTA PINTO, JOÃO PAULO DELGADO 535
The inspiration from the South of Europe in the 3rd series of the magazine Portuguese architecture and ceramic and edification (reunited), 1935-1951

ALEJANDRO VALDIVIESO ROYO 543
El legado de Josep Lluis Sert como Decano y Director del Departamento de Arquitectura de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard (1953-1969). Un programa moderno para un público americano

LA PENÍNSULA IBÉRICA Y EL ECLECTICISMO BRILLANTE: UNA ARQUITECTURA DE IDA Y VUELTA

José Manuel Pozo

La principal novedad que ofrece este décimo congreso respecto a los nueve anteriores es la ampliación del espacio geográfico contemplado para los temas tratados; que alcanzan ahora a toda la Península Ibérica y ya no sólo a España, lo cual supone la incorporación de los investigadores de Portugal a nuestro común esfuerzo.

Ciertamente deberíamos haberlo hecho antes; pero finalmente nos hemos dado cuenta de que las similitudes apreciables entre los procesos de gestación, desarrollo y progreso de la arquitectura contemporánea en España y Portugal en el siglo XX –y antes–, obligaban a extender a todo 'Espacio Ibérico' el ámbito de nuestras investigaciones; también por coherencia con el resto del trabajo sostenido en los últimos años por la Escuela de Arquitectura de Navarra y, destacadamente, por el grupo de investigación AS20 que, dentro de ella, impulsa y da vida a este Congreso. Ciertamente a lo largo de estos años hemos hecho esfuerzos continuados para el establecimiento de lazos estables y sólidos con los colegas portugueses, cuyos nombres son tan familiares en las aulas de Pamplona como cualesquiera otros de habla española; de modo que los escritos, obras y trabajos de muchos investigadores y arquitectos de las Escuelas de Oporto y Lisboa pueblan nuestras publicaciones y actividades.

Pero de algún modo nos retenía el miedo a ponernos al frente de campos de investigación ajenos, que conocíamos poco; la aparición reciente de algunas publicaciones en Portugal que han servido para mostrar la realidad y la evolución de la arquitectura portuguesa en el siglo XX, entre las que destacan tal vez las contribuciones a las publicaciones del *DoCoMoMo Ibérico* y obras singulares como *A Idade Maior* de Tostoes, han contribuido a forzar esa ampliación 'ibérica', al permitirnos cobrar conciencia de la unidad de carácter que se observa en la arquitectura llevada a cabo por la mayoría de los arquitectos de la Península Ibérica, incluso entre los menos dotados, desde el Algarve a Cataluña.

Ahora nos ilusiona pensar que dentro de pocos años, con las sucesivas ediciones ibéricas de este congreso, éste convierta en un verdadero crisol de investigaciones hispano-portuguesas, que se 'contaminen' entre si, y contribuyan , con el progresivo conocimiento e interés por los temas comunes, a mantener y enriquecer la riquísima realidad arquitectónica peninsular.

Los resultados recogidos en esta ocasión animan a pensarlo así.

Además de que es una verdadera satisfacción pensar que los investigadores de las escuelas de Lisboa y Oporto, entre otras, a partir de ahora alimentarán desde dentro estas reuniones bianuales. Además de que con ello se abre también la puerta –al menos lingüística– a los investigadores brasileños. Confiemos esto dé lugar también a proyectos de investigación conjuntos, y a felices resultados que nos permitan conocer mejor nuestra realidad. Desde luego, ya podemos considerar un triunfo que nombres como Tavora, Ramos, Keil do Amaral o Nuno Portas, formen parte de la relación de 'nuestros' maestros que debemos estudiar y conocer.

Se trata en todos los casos, aunque sea en diferentes modos e intensidades en cada una de las distintas regiones peninsulares, de una arquitectura fuertemente arraigada en las tradiciones constructivas locales, con recurso habitual a los materiales del sitio y a los oficios; muy atenta a las solicitaciones del clima y el territorio, y que en su mayor parte se ha protegido de los excesos y las modas con un proverbial –y saludable– eclecticismo, favorecido por la realidad de su pasado histórico.

También ha distinguido y protegido a ambos grupos (los arquitectos portugueses también y españoles) una estrategia docente similar, que es singular en el mundo, basada en una consideración tectónica, no formalista, de la arquitectura, y fuertemente fundamentada –hasta hoy al menos– en el recurso al magisterio como camino de formación docente mas que al de la contratación de talentos; y desde luego encaminada al servicio de la sociedad mas que al cuidado del propio prestigio, y bastante despreocupada –en general– del éxito mediático.

Por otra parte, por su particular situación geográfica dentro de Europa, la Península Ibérica ha sido sin duda un territorio especialmente propicio a la recepción, a lo largo de los siglos, de todas las influencias artísticas y arquitectónicas, desde los Fenicios hasta nuestros días, pero recibidas siempre con cierto retraso y frecuentemente con menor intensidad que en el resto de Europa; salvo en el caso de la arquitectura musulmana en la concepción y organización compositiva del espacio, y en la consideración de la dimensión sensible humana de la arquitectura, que han llegado a ser auténticamente parte singular de nuestro patrimonio, y que constituye su precisa y valiosa singularidad –común–.

Algo que en el caso de España se ha manifestado, en la arquitectura contemporánea, en la mirada hacia la Alhambra granadina como referencia histórica y fuente de inspiración, muy visible en la arquitectura de Carvajal, Fisac, Cano Lasso, Coderch, Moneo… y tantos otros; y que en Portugal vemos igualmente materializada en la referencia al Palacio de Sintra, que en nuestros días está tan presente por ejemplo en la Casa das Historias, de Souto de Moura, en Cascais, evidente y fuertemente inspirada en ese Palacio, pero que, de no saberlo, podríamos igualmente considerar inspirado en los espacios alhambrinos; lo que establece una irrenunciable proximidad, de raíces seculares, a veces coincidentes, a veces paralelas, entre ambas manifestaciones históricas de la arquitectura ibérica, la española y la portuguesa.

Al margen del interés y del significado de esta novedad 'ibérica', que constituye una aportación en cierto modo pionera dentro de la Península en el ámbito de la investigación en arquitectura (iniciada por la Fundación DoCoMoMo),

esa consideración ibérica añade otro detalle interesante, pensando en el Congreso; pues abre la puerta a la consideración en él, de una posible influencia de la cultura subsahariana procedente de las colonias portuguesas. En el caso español ya habíamos considerado la influencia con origen en Latinoamérica, a la que en este Congreso se añade la vertiente asiática, llegada a través de la excolonia filipina de la mano de Fisac; pero lo interesante de las colonias portuguesas es que esas lo eran todavía en los años primeros del desarrollo e implantación de la arquitectura internacional, y los arquitectos portugueses llevaron a cabo en África obras meritorias con lenguaje moderno. Y hubo obras de iniciativa pública en el corazón de África e intercambio cultural con las colonias en esos años. Que es algo singular dentro del conjunto ibérico.

Que es una cuestión sugerente, atendiendo al proverbial eclecticismo positivo característico de la genuina Arquitectura Ibérica; sobre todo si consideramos que la Península ha sido siempre una tierra de paso, a la que ha llegado el eco de todos los movimientos, modas y culturas surgidos en torno al Mediterráneo, pero que en cambio rara vez ha sido origen, hasta el siglo XX, de ninguna corriente de arquitectura con alcance internacional; y que se ha convertido en cambio en crisol de arquitecturas; lo cual ha sido especialmente fructífero a partir de los años cincuenta durante la revisión del movimiento moderno; que ha llevado al redescubrimiento de los materiales tradicionales, la consideración de las diferencias que debe introducir el clima y el paisaje; la dimensión humana de la arquitectura y el organicismo, en definitiva; campos en los que la arquitectura ibérica se mueve con comodidad.

El tema propuesto para el Congreso era la consideración de la importancia que puede tener en la evolución del modo de proyectar de un arquitecto –con eco a veces en una generación entera– el hecho de construir en un país distinto del propio; lo cual hace expresa referencia a la consideración del papel que desempeñan en la arquitectura lugar, el clima y la cultura; y propone en definitiva la discusión acerca de la validez de la arquitectura 'apátrida' o universal; algo que de entrada, intuitivamente, parece resolverse negativamente; pero a lo que sin embargo se opone hoy en día la extendida práctica mercantilista de muchos arquitectos de entre los que más ruido hacen y más éxito tienen, que hacen lo mismo en todas partes sin inmutarse, aunque no funcione bien en casi ninguno.

Esto es, se trataba de presentar frutos de investigación acerca de sucesos y hechos arquitectónicos que permitiesen considerar cómo afecta el hecho de construir en un país ajeno al modo propio de hacerlo.

Que es lo mismo que decir ¿cómo intervienen en el trabajo del arquitecto el paisaje, el clima, el territorio y las exigencias de la cultura secular de los que lo habitan?

Las indudables influencias que ejerció en la Península la importación de la arquitectura de todo el mundo a lo largo de los siglos, atendiendo al carácter conquistador, explorador y marinero, tanto de España como de Portugal, se han manifestado también en el siglo XX, aunque de modo bien distinto.

Esas influencias, con la aparición de las revistas de arquitectura y los nuevos medios de transporte, se han producido ahora de modo más generalizado, y con perfiles menos definidos; lo que no resta importancia a las aportaciones

singulares de determinados arquitectos; tanto las procedentes de su iniciativa, como las provocadas por circunstancias históricas que pueden haber propiciado la importación de modos de hacer o corrientes estéticas propias de otras geografías u otras culturas o climas; que han contribuido a enriquecer el bagaje de herramientas y recursos con que podían contar los arquitectos ibéricos para la resolución de los retos arquitectónicos actuales, y para atender las necesidades de la sociedad surgida después de las dos guerras mundiales. A eso se dedica la primera sección del Congreso, en la que se han recogido interesantes aportaciones, como las citadas acerca de Fisac, o la de Tostoes acerca precisamente del establecimiento de reales relaciones entre las vanguardias españolas y portuguesas en los cincuenta a través de los Pequeños Congresos.

Resulta por eso especialmente interesante la exposición acerca de las ilustraciones empleadas en el Manifiesto del grupo Austral, redactado por Bonet a su llegada a Argentina; ya que muestra de modo claro la proyección del espíritu del Gatepac en la tierra de la Plata, a través de las imágenes de las que Bonet se sirvió para las páginas de Austral. La exposición, preparada para acompañar el Congreso, es el resultado de una interesante investigación de Tabera, que ahora deja de ser inédita, y que clarifica un episodio que nos muestra la importancia de Bonet y de la arquitectura ibérica en la introducción de la arquitectura y el urbanismo modernos en Latinoamérica. Y la pervivencia del Gatepac más allá de la contradictoria extinción de su versión ibérica.

La otra Sección del congreso se refiere al papel desempeñado en la Península por los arquitectos que vinieron de todas partes a ella; cuya geografía y clima les obligó a alterar un tanto su modo de proyectar, con una leve, y a veces no tan leve, adaptación 'crítica' –en el sentido framptoniano del término–; como se ve en las aportaciones presentadas que se refieren al trabajo de Utzon en las Islas Baleares, al de Niemeyer en el Algarve, o al de Breuer o Linder en España. Que obligaban también a los arquitectos ibéricos a mirar lejos de su tierra y a descubrir e intentar asimilar otros modos de entender la arquitectura.

Y es grato observar la utilidad de la ampliación ibérica de este congreso, que anima a pensar ya en el siguiente, para el conocimiento progresivo y verdadero de nuestra historia, y de sus hechos y personajes, que nos permiten ir conociendo de verdad de donde procede la arquitectura que ahora admiramos.

A modo de muestra, la comunicación sobre la relación entre el Santuario del Amor Misericordioso en Collevalenza de Julio Lafuente y la Catedral de los Ángeles de Moneo recoge un episodio muy interesante; que es una aportación que podríamos definir como 'circular' o de ida y vuelta dentro de estas actas; Esto es, que es una aportación que podría integrarse en cualquiera de las secciones del Congreso. Ya que hace referencia por una parte a un trabajo de Moneo en Norteamérica, peor que está claramente emparentado con un proyecto de otro arquitecto ibérico, hecho para ser construido en Italia; y que aquel conoció durante su estancia en Roma como becario. Y que a su vez a su vez influirá después en el proyecto de Moneo para la Parroquia de San Ignacio, en San Sebastián.

Lo cual nos muestra la rica contaminación de referencias que caracteriza a nuestra mejor arquitectura, casi nunca fiel con rigor a ningún estilo concreto, alimentada desde fuera y proverbialmente ecléctica, porque intenta asumir y sintetizar todo lo bueno, y útil, de todos.

NIEMEYER Y LA COSTA LUSITANA: ESTUDIO PARA EL ALGARVE, 1965

Claudia Costa Cabral

Oscar Niemeyer (1907-2012) fue seguramente el más internacional de los arquitectos brasileños. En su larga trayectoria profesional, muchos fueron los proyectos realizados en el extranjero. La presencia de su arquitectura en Europa es apreciable desde los años cincuenta, tras la construcción del bloque de viviendas del Hansaviertel berlinés. Pero fueron los encargos asumidos en el exterior en la década siguiente, sobre todo a partir del año de 1962, que llevaron finalmente a la instalación de una oficina propia en Paris en 1967. Proyectos de grande significación en el conjunto de su obra, como fueron la sede del Partido Comunista Francés (1965-1980) o el Centro Cultural Le Havre (1972), resultaron de ese periodo[1].

Fig.1. Oscar Niemeyer, Urbanización turística de Pena Furada, Algarve, Portugal, 1965-66. Fotografía de la maqueta.

A despecho de los estrechos vínculos históricos y culturales que acercan Brasil a la Península Ibérica, y en el caso portugués, de la lengua patria compartida, solo una pequeña parte de la intensa actividad proyectual de Niemeyer en el extranjero tuvo relación con el contexto ibérico. Menos aún fue lo que de hecho se construyó: apenas el conjunto hotelero en Funchal, Isla de la Madera, esbozado por Niemeyer (1966) y desarrollado por el arquitecto portugués Viana de Lima (1970).

El trabajo examina una primera propuesta proyectual de Niemeyer para la península, anterior al conjunto de Funchal: el estudio para la urbanización turística de Pena Furada, en el Algarve portugués, comisionado en 1965. Sobre una franja de tierra al norte de Vila do Bispo, limitada a oeste por el Océano Atlántico, y a leste por la carretera que conduce al Cabo de São Vicente y a la Punta de Sagres en el extremo sur, se deberían prever áreas residenciales, facilidades deportivas, sectores comerciales y culturales.

Niemeyer plantea una versión de ciudad moderna, basada en el urbanismo de grandes piezas urbanas dispuestas sobre el paisaje natural, cuyos componentes tipológicos corresponden, en su mayor parte, a temas arquitectónicos familiares a su obra –placas, torres, barras, plataformas– pero que se pueden describir como objetos, en alguna medida, universales e intercambiables (Fig. 1).

Nunca construida, detenida en el nivel del estudio preliminar, la propuesta de Niemeyer para el Algarve ha sido escasamente revisada[2]. Entretanto, es precisamente ese estudio preliminar que cobra interés. Desarrollado en veinte

1. "Pero fue en 1962, o mejor, de 1962 en adelante, que mis viajes se han multiplicado, iniciando una nueva etapa en mi vida de arquitecto..." NIEMEYER, Oscar. *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961-1966.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 4.

2. El estudio para el Algarve no ha sido objeto de enfoques monográficos. Aparece mencionado en los siguientes textos: RAMOS, Tania Beisl; MATOS, Madalena Cunha. Campos opostos: trabalhos e viagens de Viana de Lima no Brasil, Anais do 2º Seminário Docomomo Norte-Nordeste. Salvador: Docomomo Bahia, 2008; SEGRE, Roberto. Tipologias e liberdade plástica. *Arquitextos*, São Paulo, n. 151.01, dez. 2012 (www.vitruvius.com.br). Elementos del proyecto fueron publicados por Oscar Niemeyer en *Quase Memórias* (1968, op. cit.) y en la revista *Acrópole*, n. 362, junio de 1969.

Fig. 2. Mapa de localización del terreno de Pena Furada, en el sur del Algarve

páginas redactadas a mano e ilustradas por una serie de bocetos, acompañado de una maqueta y del plan de conjunto, el estudio presenta una estructura narrativa propia. Esa estructura combina no apenas la palabra escrita y el dibujo, sino que también dos escalas complementares del proyecto: la visión panorámica y la perspectiva del observador. La articulación narrativa de los bocetos sugiere la expectativa de formación de un sistema de lugares, que no es de inmediato evidente en el sistema de objetos retratado por la maqueta. El trabajo sostiene que esa base documental desvela una determinada interpretación sobre el paisaje, tras la cual se puede complejizar las visiones corrientes sobre la idea de ciudad de la arquitectura moderna.

EL ENCARGO

El Algarve es la provincia más meridional de Portugal, caracterizada por extensas áreas costeras y por el paisaje serrano. Tradicionalmente, las principales actividades económicas en la región fueron la pesca y la agricultura. Conforme destaca Sérgio Palma Brito, hasta 1960 "el Algarve tiene un solo piso" y el turismo extranjero en la región es irrelevante. Fue la construcción del Aeropuerto de Faro, en 1962, que integró el Algarve en la Bacía Turística Alargada del Mediterráneo, reforzando su posición en el mercado internacional del turismo y en la demanda ibérica[3].

"Situase ese emprendimiento en local espectacular" –escribe Niemeyer sobre el encargo– "una meseta sobre el Atlántico comprendida en las grandes áreas destinadas al turismo en Portugal"[4]. La estructura administrativa del Algarve incluye 16 localidades organizadas en dos grandes sectores: la zona occidental del Algarve, designada Barlavento, y la zona oriental, designada Sotavento. El local espectacular a que se refiere Niemeyer estaba ubicado sobre la playa de Pena Furada, en el sector norte de Vila do Bispo, localidad más occidental del Barlavento, en la costa Atlántica del Algarve (Fig. 2).

Es sabido que el estudio para la urbanización turística de Pena Furada fue encargado a Niemeyer por la empresaria portuguesa Fernanda Pires da Silva, líder del Grupo Grão-Pará, en el año de 1965[5]. Las circunstancias del encargo coinciden con la exposición "Oscar Niemeyer, l'architecte de Brasilia" en el Palacio del Louvre, una de las razones para el viaje de Niemeyer a Europa en junio de 1965. La otra fue tratar del proyecto de la Universidad de Haifa (Israel). Según explica Niemeyer, cerca de 30.000 personas visitaron la retrospectiva de su obra en Paris, entre ellas Juscelino Kubitschek, ex-presidente de Brasil, que se había exilado en Europa después del golpe militar de 1964. Según explica:

> "Pero otras razones me obligaron a quedarme en París durante un tiempo: la invitación del Comité Ejecutivo del PCF para diseñar su sede en Plaza Fabian; la del gobierno francés para elaborar los planes de la ZUP [Zonificación Urbanística Prioritaria] de Grasse y también el proyecto del Algarve en Portugal, organizado por grupos europeos y brasileños"[6].

La trayectoria arquitectónica de Oscar Niemeyer y la carrera política de Juscelino Kubitsheck estuvieron ligadas de modo inseparable. Como alcalde de Belo Horizonte, Kubitsheck confió a Niemeyer el Conjunto de Pampulha en 1940, etapa fundamental en el desarrollo de una arquitectura propia; como gobernador de Minas Gerais, el conjunto JK en Belo Horizonte y el hotel en Diamantina, entre otras obras[7]. Como presidente, le ofreció Brasilia. Es posi-

3. BRITO, Sérgio Palma, *Território e Turismo no Algarve*. Lisboa: Edições Colibri, Centro Internacional de Investigação em Território e Turismo no Algarve, 2009, pp. 47-48; p. 88.
4. NIEMEYER, 1968, op. cit., p. 60.
5. SOARES, Marisa; NÓBREGA, Tolentino; HENRIQUES, Ana. Portugal tem três projetos de Niemeyer na gaveta. Lisboa, *Público*, 06/12/2012. (www.publico.pt).
6. NIEMEYER, 1968, op. cit., p. 57.
7. COMAS, Carlos Eduardo, Oscar Niemeyer, um arquiteto e quatro fases. *AU*, São Paulo, n. 226, jan. 2012; Niemeyer's Cassino and the misdeeds of Brazilian architecture. *Arqtexto*, Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, 2007, pp. 30-65.

ble que la invitación para el Algarve tuviera también que ver con Kubitsheck y sus relaciones en exilio. Fernanda Pires da Silva fue precisamente la persona que posibilitó a Kubitsheck mudarse de Paris a Lisboa, otorgándole la posición de director en una de sus empresas, con actividades en la área de construcción y turismo. Como reveló Fernanda Pires da Silva a una revista brasileña, en entrevista reciente, el gobierno de Salazar había negado a Kubitsheck el permiso de permanencia, con la justificativa de que no tenía trabajo fijo. "Entonces le dejé mi lugar en la presidencia de Edec para que él asumiera el puesto", revela Pires da Silva[8].

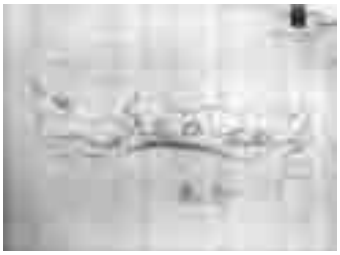


Fig. 3. Oscar Niemeyer, Urbanización turística de Pena Furada, 1965-66. Plan de conjunto desarrollado a escala 1:4000

Según las aclaraciones de Niemeyer con respecto al encargo, el programa que le fue fornecido preveía 400 villas, 500 departamentos, 400 "service flats", "shopping center", club, deportes y administración. Ha sido una decisión suya proponer la ampliación de este alcance. "Examinando el problema y las dimensiones y belleza del local", dice, "sentimos que el programa no utilizaba el terreno convenientemente"[9]. Aunque el número de villas siguiera el mismo, a la parte residencial del programa se acrecentaron un hotel y un sector de casas en hilera. Además, con el propósito de conferir al conjunto "cierta autonomía urbanística", se planteó incluir entre los complementos urbanos, aparte del shopping center, comercios locales distribuidos entre los sectores residenciales, dos restaurantes, cinema, iglesia, club náutico, escuela primaria y servicios de policía y bomberos. Asimismo, advierte que el emprendimiento todavía no disponía de un programa completo, "faltándole una serie de elementos cuya fijación depende de consultas demoradas", pero que serían indispensables, a largo plazo, para conferir al conjunto un sentido más amplio y permanente, de carácter social y cultural[10].

LA PROPUESTA

Niemeyer visitó el Algarve en 1965. Aunque su intención fuera desarrollar apenas en el año siguiente los encargos recién asumidos en el extranjero, se vio "obligado a establecer una serie de contactos, definiendo programas, proyectos, etc., viajando inclusive para Grasse y el Algarve, antes de regresar a Brasil" en octubre de 1965[11].

La documentación del proyecto comprende el Memorial Descriptivo, redactado a mano y firmado en Rio de Janeiro (marzo de 1966), bocetos aclarativos de las ideas arquitectónicas y urbanas, fotografías de la maqueta, plan de conjunto desarrollado a escala 1:4000 (Fig. 3). Esa documentación integra los archivos de la Fundación Oscar Niemeyer[12]. La maqueta original no fue localizada. Es posible que su autor sea el francés Guy Louis Dimanche, maquetista de Brasília, que con el arquitecto Hans Müller, acompañó Niemeyer en este viaje al exterior. Aunque el Memorial Descriptivo esté firmado en Rio, Niemeyer declara en *Quase Memórias* que trabajó en el proyecto para el Algarve en Brasilia:

> "Mi estancia [en Brasil] duró de octubre de 1965 hasta junio de 1966, demorándome primero en Brasília, donde elaboré el proyecto del restaurante de la Plaza de los Tres Poderes, y el plan del Algarve en Portugal"[13].

El sitio destinado al emprendimiento corresponde a un área extendida entre la carretera y el océano Atlántico, cuya configuración es bastante más profunda que ancha. La topografía, relativamente accidentada, comporta un

8. Según el mismo artículo, entre octubre de 1966 y marzo de 1969, Kubitsheck dirigió la construcción de un conjunto habitacional en Lisboa, en el barrio de Odivelas, con 8.000 departamentos, además de un complejo turístico en la Isla de la Madera. Ver: O outro lado empresarial de JK, Istoé Dinheiro, 11/02/2004. (www.istoedinheiro.com.br)
9. NIEMEYER, Oscar. Conjunto Urbanístico de Pena Furada. Memorial descriptivo, 1966, p. 8. Fundación Oscar Niemeyer (www.niemeyer.org.br).
10. Idem.
11. NIEMEYER, 1968, op. cit., p. 57.
12. Fundación Oscar Niemeyer [www.niemeyer.org.br].
13. NIEMEYER, 1968, op. cit., p. 59.

Fig. 4. Oscar Niemeyer, Urbanización turística de Pena Furada, 1965-66. Memorial descriptivo, esquemas explicativos del partido.

valle central que atraviesa el terreno en dirección al mar, demarcado a ambos lados por cadenas de elevaciones naturales, más importantes al norte. La primera línea de mar era por lo tanto mucho más corta que los casi 3 km de profundidad del territorio a urbanizar. Por otro lado, la declividad natural del terreno, a ambos lados del valle, representaba un potencial paisajístico importante, pero también un factor limitador. Las características físicas del sitio –la configuración longitudinal del terreno y su constitución geográfica– demandaban ciertas estrategias para mejor aprovechar la proximidad del mar y preservar la presencia de la naturaleza.

"El proyecto que presentamos" –escribe Niemeyer al principio del Memorial Descriptivo– "se adapta a la topografía del terreno de Pena Furada, aprovechando los contrastes sorprendentes que este lugar ofrece"[14]. Los tres primeros dibujos que acompañan esa introducción son esquemas panorámicos. Muestran el terreno por entero y se destinan a explicitar los criterios generales para la definición de la propuesta. Uno de esos criterios fue evitar la construcción sobre las zonas en declive, que demandarían soluciones técnicas más onerosas. El otro fue evitar la ocupación extensiva de la superficie del terreno, que provocaría la desaparición de la naturaleza agreste y supresión de las "características de amplitud y belleza" del sitio, los valores irreproducibles del paisaje natural[15].

El primer esquema ilustra lo que no se debía hacer: la pulverización de pequeñas edificaciones sobre toda la superficie del terreno. El segundo esquema expone el criterio a ser adoptado: la concentración de las edificaciones en un número limitado de grupos autónomos, dispuestos sobre el terreno de modo a preservar intactas amplias áreas naturales. El tercer esquema define el sistema circulatorio. Una vía principal corta el terreno en dirección al mar, sobre la parte plana de la meseta. Como en una estructura arbórea, de ella parten las vías secundarias que sirven a los demás sectores, adaptándose a las curvas de nivel y evitando invadir las zonas elevadas (Fig. 4).

14. NIEMEYER, 1966, op. cit., p. 5.
15. Idem.

Con respecto a la salvaguardia del paisaje natural, la estrategia del plan no será, por lo tanto, minimizar y multiplicar las masas construidas, bajo la suposición de que eso facilitaría su asimilación al escenario local. La estrategia del plan será trabajar con grandes piezas urbanas, o formar conjuntos visualmente identificables con piezas menores (en el caso de las villas), que sí se destacan sobre el paisaje natural.

El plan contrasta naturaleza y arquitectura. La primera, más fondo que materia operable; la segunda, anticipada como sistema de objetos en el espacio, netamente definidos y compositivamente correlacionados mediante sus características intrínsecas. Es perfectamente aplicable, aquí, el célebre enunciado de Colin Rowe sobre la "ciudad de la arquitectura moderna", descrita como "acumulación de sólidos en un vacío en su mayor parte sin manipular", en oposición a una idea de ciudad tradicional, descrita como "acumulación de vacíos en un sólido mayormente sin manipular"[16].

Pero el sistema de objetos no es, como algunas veces se suele considerar, incompatible con la diversidad urbanística, sino que admite tipologías arquitectónicas distintas y morfologías urbanas variadas. En común, se distinguen dos categorías generales para abrigar las formas de ocupación residencial. Una categoría, que se puede considerar como de baja densidad, concierne a la división en lotes para la construcción de casas individuales –villas–, además del conjunto de casas geminadas. La otra, que se puede considerar como de alta densidad, concierne a la implementación de tipologías de habitación colectiva, tales como departamentos, "service flats" y hotel. A esas dos grandes categorías, el plan responde con soluciones casi contrastadas.

Las áreas destinadas a villas se fraccionan según cuatro grandes series, abarcando, cada una, de 50 a 160 lotes. Esas series asumen formas orgánicas, que se despliegan sobre el terreno como largas hojas vegetales, o bien se cierran en espiral. Las casas geminadas –o casas del "tipo mediterráneo", como a ellas se refiere Niemeyer– se distribuyen en bandas paralelas, en que patios y viviendas se alternan, conformando tres estructuras curvas en cintas continuas.

Como muestran la maqueta y el plan de conjunto, a esas formas serpentinas, distendidas, correspondientes a las zonas para residencias individuales, se oponen las formas urbanas mucho más compactas y rígidamente estructuradas de los sectores de vivienda colectiva. La propuesta prevé distintas tipologías arquitectónicas para eses componentes del programa. Los departamentos y "service flats" se distribuyen entre barras paralelas de dos y 4 pisos, regularmente dispuestas en las áreas planas, sobre la dirección del camino principal (orientación norte-sur), combinadas a placas que alcanzan los 15 pisos. Con orientación este-oeste, las placas están posicionadas perpendicularmente a los bloques bajos y al camino principal. Los agrupamientos de habitación colectiva forman composiciones a escala urbana, claramente disciplinadas por la geometría regularizadora del ángulo recto.

Asimismo, en lo que afecta al plan de conjunto, los loteos sinuosos y las composiciones rigurosamente estructuradas son dos caras del mismo proceder. Exponen, del mismo modo, la claridad lógica y racional del plan, como el instrumento que legítimamente debe ordenar y regular el proceso, necesario, de humanización del paisaje.

16. ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 63.

Fig. 5. Oscar Niemeyer, Urbanización turística de Pena Furada, 1965-66. Memorial descriptivo, secuencia de esbozos.

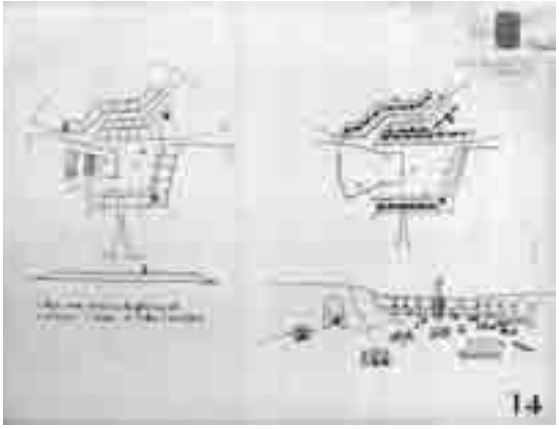
Eso todo se puede comprender a partir de los tres esquemas panorámicos iniciales, de la maqueta y del plan de conjunto, que fijan, por así decir, el sistema de objetos del Algarve –la posición relativa de los edificios en el espacio, relativamente homogéneo, del terreno natural. En el urbanismo de los objetos manipulables, dispuestos sobre el fondo neutro (el verde continuo), el ángulo "no visual" de la "abstracta" panorámica aérea, como lo ha llamado Rowe, es el punto de vista esencial para tornar inteligible la totalidad de la composición[17].

Pero hay otros puntos de vista. La estructura narrativa del estudio para el Algarve, que se basa no solo en argumentos verbales, sino visuales, está ordenada de modo a presentar, además de la visión panorámica, el punto de vista del observador. La descripción del proyecto, en el Memorial, avanza en simultáneo con una secuencia de dibujos específicos, que ya no se refieren solamente a un sistema de objetos, sino que a un sistema de lugares. Aunque tomados desde un punto de vista más cercano, la función de esos dibujos no es tanto ampliar la información sobre los edificios, cuanto situarlos según unas coordinadas temporales, que son dependientes del movimiento sobre el terreno (Fig. 5).

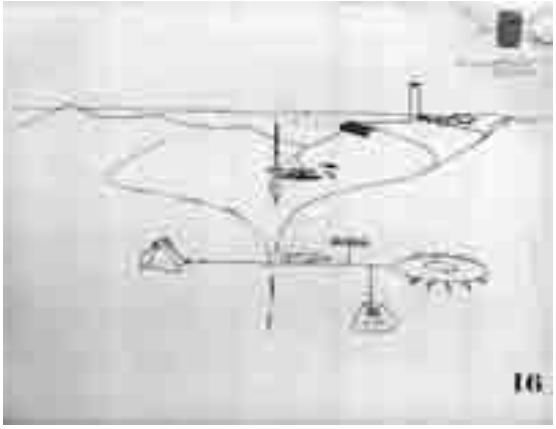
"Para los que llegan al local", dice el texto, "la primera construcción que aparece es el edificio de la administración", que abrigará los servicios colectivos de seguridad y salud. "Luego, a la mano derecha, la primera calle" –prosigue la explicación– que conduce a "las zonas de abastecimiento y mercado", dibujadas como una plataforma, próxima al volumen del aeropuerto para aviones de pequeño porte. "Poco más adelante", a la mano izquierda, "surge la segunda calle que lleva a los dos loteos siguientes, servidos, como los demás, de comercio y *playground*" –informa el texto– mientras se reconocen, en el dibujo correspondiente, los esquemas en hoja o espiral que caracterizan los sectores de las villas[18].

En el estudio para el Algarve, no es de menor importancia la decisión de organizar el plan a partir del camino principal –el camino del coche–, que conduce al mar, respondiendo a la configuración más profunda que ancha del

17. ROWE, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p. 51.
18. NIEMEYER, 1966, op. cit., p. 5.



6



7

Fig. 6. Oscar Niemeyer, Oscar Niemeyer, Urbanización turística de Pena Furada, 1965-66. Plaza y equipamientos urbanos.

Figura 7. Oscar Niemeyer, urbanización turística de Pena Furada, 1965-66. Memorial descriptivo, club campestre y hotel al fundo.

terreno. La narrativa adopta la perspectiva, casi cinematográfica, de un observador en movimiento, avanzando terreno adentro, en dirección al mar. El trayecto prosigue, pautado por dibujos concebidos como una secuencia de encuadramientos, fijada, al fondo, la línea del horizonte. "Sigue entonces, como deseábamos, un espacio libre y arborizado", que es presentado en el primer dibujo tomado sobre la carretera. Luego, se anuncia el primer conjunto de viviendas colectivas, formado por los edificios de 4 a 15 pisos: "Es un momento de sorpresa para los visitantes, como si una pequeña ciudad –moderna y civilizada– se aproximara, pero luego al transponerlos [los edificios] reaparecen los campos, la naturaleza espléndida que el proyecto procura preservar"[19]. Después de ellos, emergen los "service flats" con sus 15 pisos de altura, conectados en el subsuelo por restaurantes y servicios comunes. Otra vez se ven los espacios verdes, seguidos de la capilla hexagonal, instalada entre la vegetación, y que será blanca, en "la buena tradición portuguesa"[20]. Al otro lado del camino, se disponen los equipamientos y comercios. Pero, según advierte, ahora es preciso acercarse:

> "Allí conviene bajar y entrar en el pequeño conjunto. Por los estrechos callejones, abiertos en la pendiente, los visitantes penetran, curiosos, en la construcción, esperando encontrar las soluciones modernas que dejaron para atrás. Y se sorprenden al ver la pequeña plaza rústica –casi provinciana– con las edificaciones sencillas que la cercan, donde se localizan tiendas, restaurantes, bares, etc. Es un poco del Portugal antiguo que –sin copiarlo– pretendemos fijar; un lugar protegido y tranquilo, para las reuniones y contactos indispensables"[21]. (Fig. 6)

A partir de ese punto, el camino se bifurca (Fig. 7). Entre los dos brazos que se forman, se presenta el club campestre, con la piscina y los campos de deporte. A la mano derecha, el camino conduce al tercero loteo para villas, y al conjunto de casas alternadas, agrupadas en cinta, sobre la pendiente, "con el objetivo de dar al local –a la orilla marítima– un poco de vida y movimiento". Ese brazo del trayecto culmina en el hotel, que "destinado probablemente a una etapa posterior, será por la forma diferente con que fue proyectado, un elemento de atracción y propaganda para el emprendimiento". El hotel asume la forma de un gran bloque cilíndrico, con 40 pisos, que conecta la meseta con la playa. A la mano izquierda, el camino lleva al último loteo, más cercano a la playa, y otro grupo de "service flats" –tres barras paralelas de dos pisos. El camino sigue, y aprovechando las curvas de nivel, desciende de la meseta hasta el club náutico y la playa[22].

19. NIEMEYER, 1966, op. cit., p. 6.
20. Idem.
21. Idem.
22. NIEMEYER, 1966, op. cit., p. 7.

Aunque cada dibujo –o cada cuadro– pueda ser, por separado, explicativo, la manera similar de encuadrar el paisaje, y el orden consecutivo en que se presentan, refuerzan la dimensión de profundidad espacial como perteneciente al razonamiento proyectual. Es la secuencia que afirma la capacidad de los distintos sectores –o por lo menos, la intención del arquitecto de que sea así– para constituirse en lugares. La experiencia que se produce a partir del movimiento reconoce lo heterogéneo, lo específico, el rol singular de los edificios, sea porque conclusivos de un trayecto en dirección al mar –como en el caso de la torre cilíndrica del hotel–; sea porque facilitadores de sociabilidades especiales –como la plaza comunitaria, diseñada en la tradición de la plaza seca ibérica–; o mismo, por el efecto sorpresivo de la "ciudad disciplinada" de los grandes bloques de vivienda colectiva en el paisaje agreste. El verde, que en la perspectiva aérea, todo abarca, aparece, en la secuencia, como el intervalo entre episodios arquitectónicos de algún modo memorables.

EPÍLOGO

Niemeyer se refiere a contactos en Portugal referentes al proyecto, indicando que se inició una tramitación en los órganos competentes. Como cuenta en *Quase Memorias* –el relato de sus viajes anteriores a 1968–, de camino a Paris para tratar de los proyectos de Grasse y del Partido Comunista Francés, pasó por Lisboa, "a fin de explicar personalmente a los Directorios de Urbanismo y Turismo el proyecto del Algarve, que ya enviara"[23]. Más adelante, en el mismo libro, recuerda una reunión con los colegas portugueses, en Lisboa, para tratar del proyecto del Algarve:

> "Declararon, casi avergonzados, que el proyecto se alejaba de las normas establecidas para aquellas áreas –los edificios eran demasiado altos– esclareciendo, sin embargo, que no deseaban en absoluto influir en mi pensamiento, dispuestos, si yo insistiera, a aprobar el proyecto. Prometí pensar en el asunto y seguí para la ciudad del Porto en compañía de mi amigo Viana de Lima, que invité a participar del trabajo"[24].

A seguir explica que, al considerar el asunto, mantuvo los departamentos, pero introdujo "conjuntos de casas geminadas, tipo mediterráneo, con patios internos y pequeñas callejuelas para peatones." No queda claro si se refiere a las "casas mediterráneas" constantes en el estudio analizado, o si llegó a pensar en otra tipología para otros sectores residenciales, cuya documentación se desconoce.

En el año de 2007, el informe semestral de las actividades del Grupo Grão-Pará consideraba la retomada del proyecto de Pena Furada entre las "perspectivas futuras" de la compañía, mencionando contactos con el arquitecto Oscar Niemeyer para su adecuación, y manifestando la creencia en "la enorme posibilidad de aquél proyecto, por ser la única Ciudad Turística que ha proyectado el Arq. Oscar Niemeyer en su vida"[25]. En el año de 2015, el caso sigue todavía en abierto. Con relación "al proyecto situado en Pena Furada, de autoría de Oscar Niemeyer", se informa que "no hubo cualquier alteración cuanto a la posibilidad de asociación con grupos internacionales, debido al agravamiento de la crisis internacional, expresamente en el sector inmobiliario"[26].

23. NIEMEYER, 1968, op. cit., p. 82.
24. NIEMEYER, 1968, op. cit., p. 97.
25. Imobiliária Construtora Grão-Pará, S.A. Informação Semestral Consolidada 2007, p. 2. Firmado por Abel Saturnino de Moura Pinheiro y Pedro Caetano de Moura Pinheiro, Lisboa, 26 de septiembre de 2007.
26. Imobiliária Construtora Grão-Pará, S.A. Informação Semestral Consolidada 2015, p. 21. Firmado por Abel Saturnino de Moura Pinheiro, Francisco Caetano de Moura Pinheiro, Lisboa, 25 de agosto de 2015.

UN MEDITERRÁNEO DE IDA Y VUELTA
LAS TRANSFORMACIONES DE LA ARQUITECTURA IBICENCA DE GERMÁN RODRÍGUEZ ARIAS REGISTRADAS A TRAVÉS DE SU EXILIO EN CHILE (1935-1971)

Francisco González De Canales

Los inicios de la arquitectura moderna en España estuvieron muy unidos a una fuerte reivindicación de lo vernáculo mediterráneo. En el caso de algunos arquitectos del GATCPAC como Germán Rodríguez Arias, que empezaba a ser reconocido por sus edificios de vivienda en Barcelona[1], la exaltación de esta arquitectura popular llegó a límites delirantes; tanto, como para esgrimir en un artículo de *A.C.* de 1932 –que finalmente nunca firmaría como si manara de una voz milenaria– que Ibiza era "la isla que no necesita renovación arquitectónica"[2]. Entre porrones, sillas de enea y fotografías de supuesto anonimato, muchas de ellas amañadas por un precario *photoshop* de la época para eliminar improcedentes impurezas, la arquitectura popular ibicenca se mostraba así como diacrónicamente moderna. Con tono grandilocuente ("maravilla de color", "magnífico sedante", "poesía inédita"), se hace un recorrido difuso por las "virtudes" de esta arquitectura, que el autor caracteriza por su "latinidad", "escala humana", "cuerpos simples", "ausencia absoluta de preocupación decorativista", sin "estilos históricos", con dignidad en sus "casas mínimas", y sobre todo, con "un sentido universal" que la hace reconocible como arquitectura moderna[3]. El breve reportaje sobre la arquitectura de la isla se contrapone con un estudio de la marginalidad e insalubridad del Barrio Chino de Barcelona, conformando ambos reportajes un libreto que centra la temática principal del número sobre la renovación arquitectónica y el *existenzminimum*[4] (Fig. 1). Con este malabarismo intelectual es como en 1932 Germán Rodríguez Arias sucumbe al "mito" del Mediterráneo como ese ejemplo de "sencillez, claridad, orden, limpieza", en palabras del propio autor[5], y es que de nuevo parece que es precisamente "como mito –tal y como señala Benedetto Gravagnuolo– como fantasma de un construir sencillo y armonioso, como simulacro de la ausencia de decoración y de los puros volúmenes euclidianos (…) que se haya de valorar a la mediterraneidad, más allá de su objetiva verificabilidad"[6].

Fig. 1. Hojas centrales del número 6 de la revista *AC*, contraponiendo Ibiza con el barrio chino de Barcelona.

RODRÍGUEZ ARIAS, EL GATCPAC Y EL MEDITERRANISMO EN LOS AÑOS 30

El idilio de los arquitectos modernos catalanes con Ibiza se ha asumido a menudo como una mediación realizada por Erwin Broner. El propio José Luis Sert lo narra de esta manera: "En 1933 un arquitecto alemán se puso en comunicación con nuestro grupo GATCPAC en Barcelona. Nos escribía desde la isla de Ibiza, casi desconocida entonces, y nos remitía una serie de fotografías y planos

1. Especialmente los edificios de vivienda en Vía Augusta (1930-1) y Calle París, (1932-4), ambos publicados en *AC.* en 1932 y 1934 respectivamente. Ver PIZZA, Antonio: "La vanguardia imposible", "Edificio en Vía Augusta" y "Edificio Astoria", en PIZZA, Antonio: *Guía de la arquitectura moderna en Barcelona (1928-1936).* Barcelona, Ediciones el Serval, 1996, pp.65-67 y 101-105. Ver también ARMESTO, Antonio y BENEDITO RIBELLES, Mariona: "La casa en la letra R de la Vía Augusta, Barcelona (1930-31)", en *Quaderns* 251, 2006, pp.90-99.
2. Aunque es uno de los artículos de la redacción no firmados por ningún autor, distintos historiadores como Josep María Rovira han atribuido el escrito a Germán Rodríguez Arias, primer miembro del GATCPAC interesado en la arquitectura de Ibiza. ROVIRA, Josep María en PIZZA, Antonio: *J.LL. Sert y El Mediterraneo.* Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996 "Ibiza. La isla que no necesita renovación arquitectónica", en *A.C.* 6, 1932, p. 28-30.
3. *Ibid.*
4. "El Barrio Chino de Barcelona (Distrito V)", en *A.C.* 6, 1932, pp.31-33.
5. *Ibid.*
6. Gravagnuolo, Benedetto: *Il mito mediterrneo nell'architettura europea.* Nápoles: Electa, 1994, p.89. cfr. SUSTERTIC, Paolo: "Moderna y Mediterránea", en *DC* 9-10, 2003, p.121.

que constituían para nuestro grupo una revelación. (…) Era la arquitectura que todos buscábamos (…) la arquitectura de la VERDAD. Algunos colegas de nuestro grupo así como el entrañable amigo Joan Prats, habíamos ya visitado Ibiza poco antes. Pero Erwin Broner nos había precedido, y además había recorrido en bicicleta toda la isla, documentando su exploración, cosa que ninguno de nosotros había hecho"[7] Esta documentación de la arquitectura rural ibicenca apareció en el número 21 de A.C., publicado en 1935[8]. Sin embargo, el verdadero pionero de este interés en el GATCPAC es Rodríguez Arias. El mismo Sert en los 60, en el libro que había dedicado a la isla, reconoció cómo Rodríguez Arias, que había visitado la isla en 1929, fue quien primero introdujo el interés en Ibiza al grupo, y de ahí que se le atribuya la autoría de "Ibiza: La Isla que no renovación arquitectónica"[9]. El artículo de Rodríguez Arias es además dos años anterior a la carta de Broner, y de hecho, anterior a la llegada del artista y arquitecto alemán a la isla, por lo que señala una clara iniciativa propia del arquitecto catalán a este aspecto[10].

Por otra parte, la reivindicación de la arquitectura popular del Mediterráneo no es asunto exclusivo de alemanes o catalanes, ni ninguna una novedad en la tradición moderna. Internacionalmente, la mitificación del Mediterráneo se afianza mediante la práctica del Gran Tour, que cada vez más excede la península Itálica para extenderse a Sicilia, Grecia, Asia menor, haciendo irrevocable el encuentro entra la cultura clásica y la tradición popular. Estas reivindicaciones de la cultura del mediterráneo tenían además un cariz ideológico muy determinado a principios de los 30, cuando Hitler alcanza el poder y la arquitectura moderna empezaba a tener un futuro indeterminado. Son los mismos años del CIAM IV, realizado muy intencionadamente como un histórico crucero por el Mediterráneo, en el que Le Corbusier busca apoyo en los grupos de arquitectos modernos españoles, italianos, griegos, con el fin de recuperar el control sobre el discurso de la arquitectura moderna de los arquitectos alemanes y la *neue sachlichkeit*. El grupo catalán, que se consideraba a sí mismo como discípulo directo del franco-suizo, se sumó fácilmente al tono exaltado que compartían por ejemplo los arquitectos y críticos italianos en torno a la latinidad, al mediterráneo como eje, y a tantos otros discursos, algunos de ellos sin duda alimentados por los delirios de grandeza del fascismo, que sin embargo no eran demasiado diferentes a los del GATCPAC en la República Española[11].

Al margen del fenómeno internacional, en España había existido ya una tradición de recuperación de lo popular como acicate de lo moderno. De hecho, en los años 20, al amparo de la Institución Libre de Enseñanza, se estaba produciendo una importante recuperación de la tradición no como estilo, sino como un regreso a la racionalidad de lo popular. Bajo el influjo de excursiones y recorridos antropológicos propuestos por el programa de la Institución Libre de Enseñanza, Leopoldo Torres Balbás, y en menor medida, Teodoro de Anasagasti, dieron un primer impulso académico a la recuperación de lo vernáculo sobre la idea de construir una modernidad propia. Esta iniciativa fue seguida por Fernando García Mercadal, uno de los fundadores del GATEPAC, que recorrió el país dibujando la arquitectura espontánea o popular de las distintas poblaciones –con gran interés en las Baleares– plasmado luego en su ambiciosa publicación sobre la arquitectura popular en España[12]. El interés por lo popular no se da tan sólo en la arquitectura, sino también en el ámbito de la cultura en general, siendo ésta una de las características principales de la conocida como generación del 27. En Cataluña, en particular, la reivindicación de la

7. GARCÍA-DIEGO, Héctor; VILLANUEVA, María: "Erwin Broner, Ibiza 1934: relato de un instante...", en *Rita* 3, abril, 2015, p.124.
8. Haussmann, Raoul: "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza", en *A.C.* 21, pp.11-14; Heilbronner, Erwin: "Ibiza, Baleares: Las viviendas rurales", en *A.C.* 21, pp.15-23. Aun firmando como Heilbronner, ya que no se cambiará el apellido por el de Broner hasta 1944.
9. Sert, José Luis: *Ibiza: fuerte y luminosa.* Barcelona: Polígrafa, 1967. En el artículo que Salvador Roig dedica a la casa Churruca de Rodríguez Arias, también se indica el papel fundamental de Rodríguez Arias como introductor del interés por Ibiza de Sert y el GATCPAC. Salvador Roig: "Germán Rodríguez Arias: Casa Churruca" en *D'A: revista balear d'arquitectura* 3, 1990, pp. 82-89.
10. El artículo reconoce no obstante la presencia de una comunidad internacional de la que hoy sabemos que formaban parte intelectuales y artistas de primer nivel como Walter Benjamin o Raoul Hausmann, y a los que se uniría Broner más adelante. Ver: VALERO, Vicente: *Viajeros Contemporáneos Ibiza s. XX.* Valencia: Pre-Textos, 2004. Valero también dedica un libro al exilio de Benjamin en Ibiza con su epistolario: VALERO, Vicente: *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza 1932-1933.* Madrid: Península, 2001
11. SUSTERTIC, Paolo: *opus cit.*, p.136-7; PIZZA, Antonio: "El mediterráneo: Creación y desarrollo de un mito", en *J. LL. Sert y el Mediterráneo, op.cit.*, p.44.
12. GARCÍA MERCADAL, Fernando: *La casa popular en España.* Barcelona: Gustavo Gili, 1981 (Madrid, 1930).

Fig. 2. Interior de la casa en San Pedro de Germán Rodríguez Arias.

cultura popular del mediterráneo como ideal de pureza, limpieza, ejemplaridad moral tendrá un gran auge a través del noucentismo, corriente intelectual conservadora de la burguesía catalana, que Eugenio D'Ors, entre otros, propugnó desde comienzos del siglo XX[13].

El clima general era por tanto más que propenso a esta reivindicación de lo vernáculo por distintos frentes, lo que llevó en muchos casos a una gran confusión. De hecho, muchos de los valores que podrían asociarse al noucentismo, –movimiento nacionalista-conservador catalán–, o que esgrimían italianos –vinculados al fascismo–, se recogen sin filtro por estos arquitectos republicanos, que trabajan en estrecha relación con la Generalitat[14]. El tono fanático y triunfalista de números de *A.C.* tempranos, como el 6, se repite igualmente en números posteriores como el 18, dedicado precisamente a la arquitectura popular. Curiosamente, en su reportaje central, como el grupo aún no cuenta con las fotografías de Erwin Broner, se vuelve a recurrir a alguna de las imágenes "corregidas" de Rodríguez Arias para ilustrar el idiosincrático artículo "Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna"[15]. Leyendo el remate del artículo nos podemos hacer una idea del tono referido: "la arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea, sin estilo, la que influye esta arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales del Mediterráneo ¡Es una victoria del mar latino!"[16].

En el número siguiente (19), dedicado a "la evolución del interior" es donde aparece la vivienda que Rodríguez Arias proyectó en San Antonio (Ibiza), junto con un extenso reportaje de las casas en Garraf de Sert y Torres Clavé. En ese mismo año Rodríguez Arias acabó el hotel Ses Savines, también en San Antonio. Pero Rodríguez Arias decide no publicarlo, al igual que había hecho anteriormente con las plantas del edificio Astoria[17]. Quizá, algunas peticiones del cliente habían hecho que no todas las formas del hotel acabaran coincidiendo con esa imagen ideal de la arquitectura ibicenca que el mismo se había formado. Demasiadas curvas en los balcones, plantas no del todo modernas, sólo la imagen de la fachada de acceso se podía salvar. Pero no se puede hacer

13. PIZZA, Antonio: *op.cit.*, pp.12-45.
14. Estas relaciones ya han sido apuntadas por Antonio Pizza. *Ibíd.*
15. "Raices mediterráneas de la arquitectura moderna", en *A.C.* 18, 1935, pp.36-37.
16. *Ibíd.* p.37
17. PIZZA, Antonio: "Edificio Astoria", *opus cit.*, p.105.

Fig. 3. Primera ampliación de la Casa de Isla Negra por Germán Rodríguez Arias para el poeta Pablo Neruda.

un reportaje con una única foto. La casa sin embargo es un asunto diferente. Se trata claramente de una casa-manifiesto que responde a lo enunciado en aquel primer artículo de 1932. La vivienda en San Antonio de Rodríguez Arias es increíblemente modesta. Está resumida a un sólo volumen cúbico sobre un zócalo de mampuesto de piedra con dos grandes terrazas que dan a los flancos longitudinales del salón. La construcción es tan parca en medios –con sus pequeñas ventanas de madera, su curvatura en el remate de la cubierta plana, su suelo de barro de piezas mal cocidas–, que más que un encuentro de la vanguardia con lo vernáculo parece efectivamente una arquitectura vernácula más, casi siguiendo a rajatabla la idea de que Ibiza no necesitaba arquitectura moderna, y simplemente, repetir una vez más lo que allí había existido por siglos (Fig. 2).

EXILIO EN CHILE (1939-56)

Pero la prueba de fuego de tal extrema reivindicación le llegará a Rodríguez Arias cuatro años más tarde. Si el Mediterráneo había adquirido rasgos de universalidad y transcendencia histórica ¿podría exportarse tal cultura al otro extremo del globo? Implicado en el periodo revolucionario, oficial del ejército desde 1938, impulsor del Sindicato de Arquitectos de Cataluña, hijo de republicanos, simpatizante izquierdista, Rodríguez Arias se vio forzado a un penoso exilio en el que recaló finalmente en Chile en 1939[18]. Allí trató de extender sus ideales modernos, aunque sus proyectos fueron pocos, y la mayoría vinculados a la comunidad de catalanes exiliados y al diseño de muebles, aparte de las célebres casas que hiciera para un por entonces muy españófilo Pablo Neruda. La experiencia con Neruda, especialmente en su casa de Isla Negra (1943,45), será una de las importantes en este periodo. Allí empieza a descomponerse el Rodríguez Arias más dogmático, pues el desarrollo de la casa se despliega como una lucha continua entre arquitecto y poeta. Por un lado está la voluntad de Rodríguez Arias de fijar algunos de los componentes programáticos de su lectura de la modernidad, donde lo ibicenco se mezcla con la nueva sensibilidad hacia lo vernáculo que también habían adoptado algunas villas de finales de los 30 de Le Corbusier, en especial la casa Errázuriz (1929-30), pensada para un emplazamiento en Chile[19]. Se fija así para la vivienda elementos característicamente corbuserianos como el *promenade architectural*, la *fenêtre en longeur*, el salón a doble altura (Fig. 3). Pero por otro lado, Neruda va trastocando continuamente los planes de Rodríguez Arias, en un afán por apropiarse de la casa a través de modificaciones teatrales, ampliaciones espaciales, y el despliegue desprejuiciado de un modo de vida grandilocuente[20]. Neruda se encarga también de corregir aquellos flecos mediterráneos que no podían encajar en Chile, como la gran terraza que Rodríguez Arias propone en el primer proyecto, y que con los vientos pacíficos hubiera resultado impracticable. En Isla Negra por tanto, la casa vivida empieza a remontarse sobre la casa como idea –o incluso como imagen prefijada–, algo que quedará completamente patente en la realización de otra casa posterior para Neruda, La Chascona (1952-56), donde el diseño surge casi acrecionalmente, sin imagen definida[21].

De la obra de Rodríguez Arias en Chile se destacan también los refugios cordilleranos que construyó en Farellones, ideados para la práctica del esquí que los catalanes habían introducido en Chile. La traslación aquí de una arquitectura del mediterráneo es aún más difícil por las evidentes divergencias climáticas. Las cubiertas planas, terrazas abiertas, volúmenes blancos, van dando

18. Rodríguez Arias llegó a Chile posiblemente desde México, en un barco indeterminado que no fue ni el Winnipeg, como creía Neruda, ni el Formosa, como se mantuvo durante mucho tiempo, y ha sido publicado en diversos artículos. CARALT, David: "Una arquitectura de l'exili. Germán Rodríguez Arias a Xile (1939-1957)", en *Diagonal* 29, 2011, pp.47-50.

19. Se trata de proyectos corbuserianos que reivindicaban lo vernáculo y mostraban así su interés por el sindicalismo agrario francés o la arquitectura moderna tal y como estaba siendo plasmada por los arquitectos de la cuenca del mediterráneo. Entre estas obras de calidad material rústica y terrosa, que rompen deliberadamente con la frialdad *machine à habiter*, podemos encontrar la Villa de Mandrot (1929-31), la Villa Le Sextant en Mathes (1934-35), la petite maison de Week-end (1934-35), y sobre todo, la no construida Casa Errazuriz (1929-30), proyectada en particular para una ubicación en Chile (Zapallar). Ver PASSANTI, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 4, 1997, pp.438-451.

20. Sobre esta relación he escrito más extensamente en: GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco: "The conflicting vernacular", en *Journal of Architectural Education* 64:1, Washington DC, 2010, pp.73-85.

21. Ver también GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco: "Natureza na arquitetura domestica de Pablo Neruda" en *Arquitextos*, vol. 80, n. 3, 2007, pp. 1-8.

4

5

Fig. 4. Detalle del refugio para Juan Kochen en Farellones (1948).

Fig. 5. Detalle del refugio para Pere Mir en Farellones (1948).

paso entonces a tejados agudos, espacios resguardados, texturas pétreas. Las superficies continuas se vuelven delicados ensamblajes tectónicos, que introducen sutilmente al arquitecto, casi sin que él mismo parezca percatarse, en una nueva dimensión de su modernidad anteriormente asumida. Influidos por la racionalidad constructiva de lo vernáculo, los delicados trabazones de madera del refugio de Juan Kochen (1948, Fig. 4), o el expresivo mampuesto del refugio de Pere Mir (1948, Fig. 5) parecen mostrar una mayor atención hacia al ensamblaje y la articulación de los elementos de la construcción, que hacia la definición de la pureza del volumen general que conforman, cuestión que va a ser importante a su vuelta en Ibiza[22].

RETORNO AL MEDITERRÁNEO (1957-87)

A su vuelta a España a partir de 1957 sus antecedentes aún son importantes. Hay que recordar que en 1940 Rodríguez Arias había estado en la lista que se remitió al COAC de arquitectos "susceptibles de ser sancionados por sus responsabilidades durante la guerra". En la entrada Rodríguez Arias se leía lo siguiente "RODRIGUEZ ARIAS, German –Antecedentes izquierdistas. Huido al extranjero. Pertenecía al GATPAC"[23]. También estaba presente en el listado de arquitectos depurados por la "Orden de 9 de julio de 1942, por la que se imponen las sanciones que se indican a los arquitectos que se mencionan", publicada en 1942 el Boletín Oficial del Estado, y en cuyo capítulo "cuarto", aparece de nuevo el Nombre de "Germán Rodríguez Arias" con "suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio

22. Este aspecto particular ya lo he discutido en: GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco: "Piedra en la piedra. La arquitectura cordillerana de Germán Rodríguez Arias", en *ARQ* 71, 2009, pp. 80-83.
23. Datos citados por: CARALT, David: opus cit., p.49.

Nacional, sus posesiones y Protectorado"[24]. Es seguramente por esta razón que decidió instalarse a su regreso en un lugar más retirado, como Ibiza, en una especie de exilio interior[25]. Esto no quita que progresivamente se fuera haciendo un hueco desde allí, donde participaría activamente en la vida social y cultural e instituciones locales. En este periodo trabajó como arquitecto municipal de Ibiza, como consejero del Consejo Sindical Insular y participó en el debate de su PGOU que se celebró en los 60 en la ETSAB. Luego, a principios de los 60 comienza más intensamente su labor como profesional libre, construyendo varios hoteles en distintos lugares de la isla como el Zenit, el Marco Polo, el Ses Estaques, también el edificio Z o el cine Serra, casi todos ellos con cierta fidelidad al lenguaje y el ideario más común del Movimiento Moderno.

No obstante, es sobre todo en las viviendas unifamiliares donde se aprecia más claramente el camino de ida y vuelta recorrido, lo que se mantiene, lo que se ha perdido, y lo que ha conseguido traerse del exilio chileno. Se ve en su reencuentro con los co-conspiradores de aquellos legendarios números de *A.C.* en la urbanización Can Pep Simó en Punta Martinet, que contó con la participación de Erwin Broner, Sixt Illescas y Jose Luis Sert y Germán Rodríguez Arias, éste en particular, con dos viviendas: Casa Blanca (1968) y el Bungalow (1969)[26]. Es interesante destacar como las casas de Rodríguez Arias muestran diferencias importantes frente a las de sus compañeros. Así, mientras que la mayoría de las casas del conjunto tienden a articularse en varias piezas, a desplegarse o abrirse sobre el territorio, en la línea de lo que había estado haciendo también arquitectos de una generación posterior como José Antonio Coderch, las dos casas de Rodríguez Arias son muy compactas. En este sentido siguen remitiendo a ese universo modesto y austero que siempre le interesó de Ibiza, y que se muestra en la humilde vivienda de San Antonio de 1935. Las plantas son más contemporáneas no obstante. En la casa de 1935 se accedía directamente al salón por ambos flancos, y sobre este salón se abrían directamente las puertas de los dormitorios, la cocina y el área de servicio. Se trataba pues de una vivienda que reflejaba literalmente el modo de vida tradicional, donde todo estaba conectado al salón como centro de la vida familiar, reduciendo la importancia de la privacidad e independencia de las otras estancias. En Casa Blanca y el Bungalow sigue habiendo cierta explicitud en las relaciones con el salón como centro indiscutible de la casa, pero se hace un esfuerzo por articular mínimamente un espacio de recibidor o de pasillo a la hora de acceder a los dormitorios, separando las estancias de acuerdo a un modo de vida moderno.

Pero donde más fehacientemente se verá una transformación en la arquitectura de Rodríguez Arias respecto a su primer periodo ibicenco es en sus dos casas más personales en la isla: su propia casa en Portinatx, y la casa que realizó también en la cala de Portinatx para su amigo Ricardo Churruca, ex-miembro del GATCPAC y con quien proyectó el edifico Diagonal en Barcelona (1935-40), terminado ya con Rodríquez Arias en el exilio. Churruca había permanecido en Barcelona, pero en la posguerra fue abandonando la modernidad hasta el punto de retirarse de la arquitectura para centrarse en la actividad empresarial en los años 50. La casa de vacaciones para este viejo amigo fue uno de los primeros encargos recibidos por Rodríguez Arias a su regreso, y en ella se plasman muchas las principales diferencias entre su arquitectura en Ibiza antes y después de Chile[27]. En la casa Churruca existen por ejemplo elementos literalmente tomados de casas chilenas como La Chascona y Los Guindos, en las

24. *Ibid.*
25. Así lo interpreta Alberto Illescas, hijo de Sixt Illescas, compañero de Ródriguez Arias en el GATCPAC, y quién lo conoció bien: ILLESCAS, Alberto: "Germán Rodríguez Arias (1902-1987), en *Quaderns*, 1987, p.150.
26. Un trabajo monográfico sobre esta urbanización, trazada por Sert, y en el que aparece también una introducción a la relación entre Ibiza, las vanguardias y el GATCAPAC se puede encontrar en ROVIRA: Jospe Maria: *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza, 1966-71*. Almería: Colegio de Arquitectos Almería, 1996.
27. La intuición de que existe una conexión entre estos dos periodos está ya presente en CALDERON, Pilar y FOLCH, Marc: *Neruda-Rodríguez Arias. Casas per un poeta.* Barcelona: Col·legi d'Aquitectes de Catalunya, 2004.

Fig. 6. Exterior de la casa Churruca (1962).

que el cliente, Pablo Neruda, le pidió al arquitecto que introdujera unos gruesos troncos que el mismo había recogido[28]. Esta misma rusticidad está presente en la casa Churruca, aunque lo estaba también de algún modo en los dibujos de Le Corbusier para la casa Errázuriz. Pero más allá de estas correlaciones literales, existe un distanciamiento cada vez más evidente de esa concepción de la arquitectura ibicenca como una imagen preconcebida, pura, prismática, blanca, y con cuyos requisitos visuales había que cumplir a toda costa[29]. En la casa Churruca se mantiene aún la compacidad tan del gusto del arquitecto, pero con una forma geométricamente mucho más orgánica en la que se aprecian además dos cuerpos amalgamados de distinta naturaleza (Fig. 6). Uno de estos cuerpos corresponde al salón y concina, con formas redondeadas que se encastran en la topografía generando dos ámbitos separados en altura, quedando el más bajo abierto directamente sobre la terraza y sus vistas a la cala. El otro, más prismático, funcional y previsible, corresponde a los dos dormitorios y el baño. De nuevo el espacio del salón es protagonista, pero posee una geometría huidiza y una naturaleza informal y abierta donde la decisión por ejemplo sobre cómo debe ser la colocación más adecuada del mobiliario no es en absoluto evidente. Parece que Rodríguez Arias se aleja así del determinismo funcional moderno, dejando en un terreno ambiguo decisiones de este tipo para otorgar al habitante que sea él quien se apropie del espacio más libremente. La centralidad de un salón sobre el que se maclan el resto de las piezas domésticas aparece también en la casa propia de Rodríguez Arias, donde el carácter compacto pero orgánico vuelve a prevalecer de forma más articulada con pequeños cuerpos salientes (Fig. 7).

La libertad e hibridación formal en planta que poseen estas dos casas se muestra también en las soluciones constructivas adaptadas, que se hacen no sólo mucho más explícitas, sino también más inventivas. La bóveda catalana por ejemplo, que Rodríguez Arias no había utilizado en los 30 con su búsqueda obsesiva de los prismas blancos modernos, aparece ahora sin embargo en el salón de ambos casas como elemento destacado, y con sus rasillones vistos mostrando su propia lógica constructiva. La solución de la bóveda catalana

28. En los Guindos, La Reina, Santiago de Chile (1943-45) sería para el teatro García Loca, situado en el jardín exterior, mientras que en el La Chascona, Bellavista, Santiago de Chile,(1952-56), estarían en el salón, tal y como aparecen en la casa Churruca.

29. Salvador Roig, en su comentario a la segunda etapa de Rodríguez Arias en Ibiza, habla de un gusto por lo "pintoresco" de la arquitectura vernácula, que no estaba presente en la casa de San Antonio. ROIG, Salvador: *opus cit.*, p.83.

Fig. 7. Interior de la casa que Rodríguez Arias construyó para sí mismo en Portinatx.

había sido introducida ya en la arquitectura moderna por Le Corbusier, Sert o Bonet, pero Rodríguez Arias no le va a dar el carácter modular o de estructurador espacial que le otorgaron estos otros autores[30]. Nuestro arquitecto la incorpora dentro de una solución constructiva híbrida, como una oportunidad de dar mayor espaciosidad al salón buscando extender el apoyo de las viguetas de rollizos de madera, limitados por su longitud natural. En la casa Churruca, además, la bóveda conforma un expresivo lucernario, capturando sutilmente hacia el interior del salón la luz de la tarde, y animando la composición de la casa al añadir organicidad a su sección. Son sin duda estas soluciones ingeniosas, basadas en una libre utilización del repertorio constructivo tradicional, algunas de las aportaciones más originales de Rodríguez Arias en esta época. Y es quizá en ejemplos como este donde se pueda entrever lo que Rodríguez Arias trajo de Chile, y la importancia que tuvieron en su carrera la experiencia de Farellones o sus experimentos con Neruda. Se trata aquí, como en Chile, de un interés en una tectónica vernácula que se define a través de su propia racionalidad material y constructiva, sin necesidad de identificarse claramente con imagen alguna del canon moderno[31]. Y en general, si tuviera que resumirse en una frase que es lo que Rodríguez Arias pudo traerse de Chile, podría decirse que fue el liberarse del prejuicio, de la imagen a priori, de lo que debe parecer el ser o el no ser moderno; el abrirse a una búsqueda de un habitar más libre, al margen de cualquier canon, desde la experiencia propia de quien habita y construye.

30. Las primeras bóvedas en Le Corbusier aparecen en las tempranas casas Monol (1919), aunque su vinculación a la bóveda catalana parece ser más explícita tras su viaje a Barcelona en 1928 y su relación con el GATCPAC en obras como la Petit maison de week-end (1935) o las casas Jaoul (1936-7, 1951-6). En Sert, las bóvedas catalanas son recurrentes desde sus viviendas en Garraf (1934-5), así como en Bonet, que las empieza a utilizar también recurrentemente a partir de las casas en Martínez (1940-2), al norte de Buenos Aires. En todos estos casos las bóvedas tienen un carácter modular que no tendrán las de Rodríguez Arias.

31. Alberto Illescas reconoce lo incómodo que a los jóvenes arquitectos de entonces, educados en la modernidad, les resultaba esta arquitectura impura. ILLESCAS, Alberto: *opus cit.*, p.51.

EL HOTEL "THE ALBA" EN PALM BEACH

Mariano González Presencio

Fig. 1. Dibujo del Hotel Alba publicado en Cortijos y Rascacielos (14,1933).

En el número 14 de 1933 de la revista *Cortijos y Rascacielos* que impulsó y dirigió Casto Fernández Shaw, aparece, en un dibujo a doble página, un Hotel llamado Alba en Palm Beach[1]. Como única explicación del dibujo figura en sus créditos el nombre del arquitecto Pedro Muguruza como asesor artístico y la noticia de que el Hotel había sido cedido por su propietario el Sr. Doherty, Presidente de la poderosa compañía Public Service de los Estados Unidos, para la celebración, durante el invierno, de tres exposiciones con temática española, una de pintura, otra de cerámica y una tercera de arte decorativo. El dibujo no va firmado pero su brillante ejecución delata la maestría gráfica de Pedro Muguruza Otaño.

Resulta un tanto sorprendente la aparición de esta doble página en el folio central de la revista, sin conexión con las páginas adyacentes, dedicadas a la publicación de distintas casa de campo, ni con ningún otro contenido del ejemplar. Sí que en el número anterior, el 13, se había publicado un artículo, también a doble página, titulado "La arquitectura española en los Estados Unidos" en el que se daba noticia del éxito del llamado "estilo español" en Florida y de cómo eran muchos los arquitectos americanos que lo practicaban con asiduidad para dar respuesta al gusto local[2].

1. Cfr. *Cortijos y Rascacielos*, nº 14, 1933, pp. 16-17.
2. Cfr. "La arquitectura española en los Estados Unidos". *Cortijos y Rascacielos*, nº 13, 1933, pp. 8-9. En el artículo se comenta que alguno de los distritos de Miami ha hecho obligatorio el uso del estilo español en la edificación residencial y se aprovecha para reclamar un esfuerzo de exportación de aquellos materiales y elementos cerámicos y de mobiliario que se necesitan para decorar una casa típicamente española.

Fig. 2. Casa en estilo español en Florida (Cortijos y Rascacielos, 13,1933).

De todas formas, a pesar de lo extemporáneo de la publicación de este dibujo de Pedro Muguruza y de la poco contrastada atribución que le hace la revista de la asesoría artística, existen otras fuentes que relacionan al arquitecto elgoibarrés (o madrileño según alguno de sus biógrafos[3]) con la construcción de este hotel.

De entre las referencias a estas obras norteamericanas la más reputada, por su cercanía al fallecido, es la de Modesto López Otero quien tanto en la necrológica que le dedicó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como en la que se publicó en las páginas de la Revista Nacional de Arquitectura señala esta obra y dos residencias que realizó en Estados Unidos por la misma época como un hito dentro de su trayectoria[4].

No es el único; en el homenaje póstumo que le tributó la Escuela de Arquitectura de Madrid, con motivo de la institución de la cátedra Muguruza, el arquitecto y profesor de la escuela Pascual Bravo también se referiría al Hotel Alba y las residencias para Mr. Harriman y para Mr. Georges Moore, en Port-Washington y California respectivamente, junto con la Embajada de España en Berlín y la reforma de la de Lisboa, como ejemplos significativos de la dimensión internacional de la obra de Muguruza. Tanto López Otero como Bravo refieren las obras americanas a investigaciones formales de Muguruza en torno al estilo misional y a sus raíces en la arquitectura popular española (andaluza sobre todo), en sintonía con el gusto por el llamado "estilo español" que triunfaba en aquellos años por algunas regiones del sur de Estados Unidos.

Otros autores que se han referido con posterioridad a la obra de Muguruza se han limitado a repetir las alusiones contenidas en los obituarios antes citados, sin aportar ningún dato adicional sobre estas obras americanas[5].

En cualquier caso, Pedro Muguruza debió de acometer estos trabajos en medio de una serie de viajes que realizó a Estados Unidos en torno al 1925, en un momento en el que la carrera del arquitecto iba a dar un salto definitivo con el diseño y construcción del Palacio de la Prensa en el arranque del tercer

3. El propio Pascual Bravo así lo afirma en el Homenaje publicado en RNA. Cfr. BRAVO, P., op. cit., p. 2. López Otero, en cambio, se refiere a él como vasco y otras muchas referencias sitúan su nacimiento en la localidad guipuzcoana de Elgoibar.
4. Cfr. LÓPEZ OTERO, M. "Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro Muguruza Otaño. 25 mayo 1893-3 febrero 1952. R. I. P." en RNA, nº 123, marzo 1952, p. 2; "Necrológica de D. Pedro Muguruza Otaño" en Boletín de la Academia de San Fernando, 1951-52, p. 345 y BRAVO, P., "Homenaje a Don Pedro Muguruza Otaño", RNA, nº 132, diciembre de 1952, p.10.
5. Se puede consultar por ejemplo y por citar bibliografía reciente, BUSTOS JUEZ, C., "La obra de Pedro Muguruza: breve repaso a una amplia trayectoria", en *P+C*, nº 5, 2014, p. 104 y p. 105.

3

4

Fig. 3. Palm Beach Hotel.

Fig.4. Incendio del Breakers marzo 1925 .

tramo de la Gran Vía madrileña. Lo cierto es que no se sabe mucho de estos viajes más allá de las reseñas ya comentadas y que la única constancia gráfica conocida es el dibujo publicado en *Cortijos y Rascacielos*.

El propio Muguruza, en una conferencia sobre arquitectura popular dictada en 1940, se referiría a la moda del "Spanish style", muy en boga en algunas regiones de Estados Unidos, sin hacer mención alguna de sus andanzas americanas. Aún añadía un claro deje de desdén hacia este estilo formal; achacando su uso a la falta de referencias tradicionales en Estados Unidos por su condición de "nación joven" y contraponiéndola a la "admirable" tradición alemana; obviamente eran tiempos muy distintos y la pasión germanófila del primer franquismo asomaba por las palabras del entonces Director General de Arquitectura[6].

Pero volviendo a 1925 y a Palm Beach, el hotel Alba se construyó sobre las ruinas de un hotel anterior que quedó destruido por un pavoroso incendio; un incendio que, en realidad se inició en otro hotel cercano, el Breakers y cuyas cenizas todavía incandescentes alcanzaron al Palm Beach Hotel –este era el nombre del hotel que ocupaba el solar sobre el que poco después se levantaría el Alba Hotel– que quedó completamente arruinado; la tragedia se produzco en marzo de 1925.

El Palm Beach Hotel era propiedad de Sidney Maddock y había sido construido en 1902 convirtiéndose en uno de las referencias del lujo y la salud en la zona; con el incendio Maddock quedó desolado y él y su esposa Lucy Lacoste abandonaron Palm Beach para no volver nunca más[7].

En el mismo solar del desaparecido Palm Beach Hotel, un nuevo propietario, Maurice Heckscher, levantó inmediatamente una nueva instalación hotelera que se abrió al público en febrero de 1926 con 550 habitaciones; había pasado menos de un año desde la desaparición del Palm Beach Hotel.

El nuevo hotel, que costó 7 millones de dólares, se diseñó en el "spanish style" que había introducido en Palm Beach unos años antes el arquitecto Addison Mizner (1872-1933) y llevaría el nombre de Alba Hotel en honor de un

6. Cfr. MUGURUZA OTAÑO, P., *Arquitectura popular española.* Publicaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Madrid 1940, p. 15.

7. El propio Sidney Maddock relataba la tragedia: "The dear old *Palm Beach Hotel* is a total loss. ... I was there at the time and held the hose like the rest but it blazed in seven places at once way up on the roof. It's history now". http://www.pbchistoryonline.org/page/hotel-fires

5

6

Fig. 5. Hotel Alba en Palm Beach 1925.

Fig. 6. Jacobo Fitz-James Stuart. Duque de Alba.

amigo español del nuevo propietario, el Duque de Alba a quien había conocido como jugador de polo[8].

Aparece aquí en la historia el nombre de Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, décimo duque de Berwick y décimo séptimo duque de Alba, lo que puede arrojar algo de luz sobre la peripecia de la relación de Pedro Muguruza con el Hotel Alba.

Lo más probable es que el Duque de Alba fuera el responsable de la elección de Muguruza como asesor artístico en la erección del nuevo hotel que, en honor al insigne personaje que le daba su nombre, y a la moda imperante en Florida, se quería realizar en "estilo español".

La relación de amistad entre Muguruza y el XVII Duque de Alba está acreditada desde antes de la construcción del Hotel de Palm Beach. Porque, aunque más tarde compartirían condición de académicos y de personajes notables del Régimen, el propio Jacobo Fitz-James Stuart lo dejó recogido en una anécdota que dejó escrita relacionada con su primer viaje a los Estados Unidos y con la estatua ecuestre de Pizarro en Trujillo[9].

En este relato, realizado para que quedara constancia de las circunstancias que se dieron en torno a la llegada de la estatua a Trujillo al haber ardido durante la guerra los telegramas y cartas que podían testimoniarlo y que el Duque guardaba en su archivo, el aristócrata español narra una curiosa peripecia derivada de su primer viaje a los Estados Unidos en 1922, realizado con el objetivo principal de presenciar partidos de polo entre ingleses y americanos. Según Fitz-James Stuart, entre la muchas casas a las que fueron invitados su esposa y él, en una de ellas coincidió en la mesa con una encantadora señora llamada Mary Rumsey, hija de Harriman, el famoso magnate de los ferrocarriles[10], la cual le contó que su marido, al que Alba había conocido también jugando al polo y que había fallecido recientemente, era un distinguido escultor y gran admirador de Pizarro; tanto que le había dedicado una estatua ecuestre que entonces se estaba exponiendo en el Petit Palais de París. Ante las intenciones de la dama de donar la estatua al gobierno francés, el Duque le propuso que lo hiciera al gobierno español, asegurándole que él mismo se ocuparía de que se colocara en Trujillo, cuna del famoso conquistador. Mrs. Rumsey no solo aceptó sino que se ofreció a pagar todos los gastos que pudieran derivarse de la operación. A su vuelta a Europa, El Duque pasó por París a ver la estatua y, aunque irónicamente pensó que no era exactamente el *Gattamelata* de Donatello, le pareció que tenía la suficiente calidad como para justificar el traslado. Para la parte técnica de la operación Fitz-James Stuart refiere que acudió a Pedro Muguruza al que califica en el texto de "buen amigo", y que el concurso de este fue determinante para llevar a buen puerto la maniobra, ya que le asesoró para buscar el lugar adecuado para la ubicación de la estatua y acabó dibujando el plinto en el que actualmente reposa.

Quede el recuerdo de este curioso relato del Duque de Alba no solo para atestiguar la estrecha relación que le unía a Muguruza y la confianza que Jacobo Fitz-James Stuart tenía en su criterio profesional, sino también para apuntar una hipótesis plausible sobre la vía por la que el arquitecto llegó a ser reclamado para el diseño del Alba Hotel e incluso para el resto de encargos que pudo recibir en su periplo americano. Es fácil deducir que uno de los anfitriones que

8. Jacobo Fitz-James Stuart, Duque de Alba y padre de la recientemente fallecida Cayetana Fitz-James Stuart, también conocido como Jimmy Alba fue, entre otras muchas cosas (ministro, embajador, académico, historiador, mecenas, etc.), un acreditado jugador de polo que participó representando a España en las Olimpiadas de Amberes de 1920, en las que obtuvo la medalla de plata al frente de un equipo español repleto de personajes aristocráticos.

9. Cfr. DUQUE DE ALBA, "De cómo vino a erigirse en Trujillo una estatua ecuestre a Pizarro" en *Arte Español , Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, Tomo XIV, primer trimestre de 1942, pp. 3-6.

10. Aquí podía estar la clave de otro de los encargos americanos de Muguruza, la casa para Mr. Harriman en California, para el propio magnate o para algún familiar cercano.

Fig. 7. El Hotel Alba en la actualidad. Vista aérea.

tuvo Alba en su viaje sería Maurice Heckscher el propietario del Hotel Alba con el que compartía su afición por el polo, que precisamente había sido el motivo principal del viaje de los Duques de Alba y tampoco parece aventurado suponer que fuera el propio Fitz-James quien sugiriera el nombre de Pedro Muguruza como experto en la arquitectura popular española, origen del estilo misional, para que colaborara, de alguna manera, en el diseño de la nueva instalación hotelera.

De todas formas, la relación de Heckscher con el Alba finalizaría pronto. Solo tres meses después de su inauguración, a la que por cierto no acudió el que iba a ser el invitado estrella, el duque de Alba, que envió sus disculpas desde Madrid, el hotel entró en bancarrota y aunque fue reabierto un año más tarde, finalmente su propietario se vio obligado a venderlo y en 1929 pasó a formar parte de la cadena de hoteles Ambassador y perdería su nombre original para llamarse The Ambassador. En 1933 tuvo nuevo propietario, el Coronel Henry Doherty, que volvería a cambiarle el nombre en 1934 para pasar a llamarse The Palm Beach Biltmore Hotel. Por lo tanto, cuando el dibujo de Muguruza apareció en las páginas de Cortijos y Rascacielos, hacía ya tiempo que no se llamaba Alba Hotel. El edificio todavía conoció otra propiedad, la de la cadena Hilton que acabaría cerrándolo definitivamente en los setenta para convertirlo al final de la década en codominio de lujo, uso con el que el edificio permanece en la actualidad. Otro hecho destacado de la historia de este edificio es que sirvió como hospital desde mediados de 1945 hasta el final de la guerra y llegó a acomodar a 1.400 soldados.

Lo que no acaba de quedar claro –y era uno de los objetivos de esta comunicación– es el alcance del papel que Muguruza desempeñó en el diseño y construcción del Hotel Alba; aunque tanto López Otero como Bravo, en sus obituarios, citan el Hotel Alba como una de las realizaciones más notables de Muguruza, dando a entender que fue el arquitecto del edificio, en *Cortijos y Rascacielos* solo se refiere su presencia como asesor artístico y en el archivo de su obra, legado por sus descendientes a la Academia de San Fernando, no se guarda ningún testimonio documental de este trabajo[11].

11. Tampoco de las dos supuestas residencias construidas en América. Cfr. GALIANA MATESANZ, M. T., "Catálogo de planos y proyectos de arquitectura. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2003, pp. 54-184.

Fig. 8. El Hotel Alba en la actualidad. Fachada posterior.

Un dato que podría resultar relevante a la hora de determinar el grado de autoría (asesor artístico o arquitecto) es la fecha en la que se produce la publicación de *Cortijos y Rascacielos*, 1933, una época en la que Muguruza estaba colaborando con el impulsor de la revista, Casto Fernández-Shaw, en la construcción del Edificio Coliseum en la Gran Vía, por lo que es fácil deducir que quien habría suministrado a la revista el dibujo y los créditos que acompañaron su publicación por fuerza tuvo que ser el propio Pedro Muguruza. Y lo que resulta definitivo en esta cuestión es observar la leyenda que acompaña al dibujo publicado en Cortijos y Rascacielos, en el que, debajo de The Alba, figura la inscripción Allen & de Young Inc. Architects. New York city; lo que desmonta cualquier atribución a Muguruza más allá de la condición de consultor que le adjudica la revista e incluso puede poner en duda la autoría del propio dibujo que al principio de esta comunicación hemos asignado a Muguruza sin otra prueba que la calidad y manera de su ejecución.

MARCEL BREUER EN ESPAÑA: PEABODY TERRACE Y ZUP DE BAYONNE

Laura Martínez de Guereñu

Abril de 1964[1]. Josep Lluís Sert responde una carta a Marcel Breuer recomendándole dónde hospedarse y qué visitar en el viaje que está planeando a Ibiza[2]. Sert y Breuer se habían conocido en Barcelona, en 1932, durante el CIRPAC preparatorio del CIAM IV *(Congrés International d'Architecture Moderne)* en el que ambos participaron[3]. Más tarde, Breuer resultó clave cuando Sert emigró a América, dos años después que el arquitecto de la Bauhaus, en 1939. Desde su puesto en Harvard, Breuer recomendó a Sert como profesor en más de cuatro universidades distintas[4]. Joan Miró, amigo íntimo de Sert, desarrollaría también una estrecha relación profesional con Breuer a finales de los años 50, tras realizar dos murales cerámicos (*Mural del Sol, Mural de la Luna*) para su edificio de la UNESCO en París.

El tono de la correspondencia entre Sert y Breuer durante sus primeros años en América da prueba de la amistad y apreciación mutua que compartían los dos europeos, al tiempo que muestra referencias a la cultura española frecuentemente. "Un día de estos deberíamos repetir aquel plato húngaro-español...'PAELLA-PAPRIKA'". Era también habitual que Sert intercalara frases en español: "Mil gracias Don Luis por todas sus atenciones"[5]. Sert y Breuer –Luis y Lajkó– eran tocayos en su segundo nombre y de manera informal, se llamaban "Don Luis" y "Señorito López" respectivamente[6].

Para 1964, cuando los dos viejos amigos vuelven a ponerse en contacto, Sert lleva siendo, más de una década, Decano de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard[7]. Acaba de completar la construcción de Peabody Terrace, un conjunto de viviendas para estudiantes casados con 497 apartamentos y casi una veintena de tipologías distintas[8]. Hace veinticinco años desde que Sert emigrara al otro lado del Atlántico. Sin embargo, su amor por el Mediterráneo no le ha impedido seguir pasando sus vacaciones en Ibiza[9].

Breuer, por su lado, ha ganado prestigio en Francia y acaba de abrir una oficina en París. Ha terminado la construcción del Centro de Investigación de IBM (1962) en el sureste del país y acaba de presentar su plan urbanístico para un nuevo encargo de un complejo de viviendas gigantesco –el doble de grande que Peabody Terrace– en Bayonne (Côte Basque), al sur oeste de Francia[10].

* El desarrollo de este texto se enmarca en el proyecto "Bauhaus, España, América: Intercambios y Transferencias Culturales (1928-1975)" que ha sido beneficiario en la "Convocatoria 2015 de Ayudas Fundación BBVA a Investigadores y Creadores Culturales".

1. Este texto es una primera versión castellana del artículo actualmente en desarrollo *(working paper)* por la misma autora, "Barcelona, Harvard, Côte Basque: A Mutual Exchange between Sert and Breuer".
2. Josep Lluís Sert, carta a Marcel Breuer. Cambridge, Mass., 6 de abril de 1964. Marcel Breuer Archive, Syracuse University (MBASU).
3. La reunión CIRPAC *(Comité International pour la Résolution des Problèmes d'Architecture Contemporaine)* celebrada el 29, 30, y 31 de marzo de 1932, fue atendida por Le Corbusier (Francia); Marcel Breuer y Walter Gropius (Alemania); Victor Bourgeois (Bélgica); Sigfried Giedion y Rudolf Steiger (Suiza); Cornelis Van Eesteren (Holanda), Ernest Weissmann (Yugoslavia); Gino Pollini (Italia); y José Lluís Sert y Fernando García Mercadal (España), junto a miembros adicionales del GATEPAC, José Manuel Aizpurúa, Cristóbal Alzamora, Francesc Perales, Germán Rodríguez-Arias, Juan Bautista Subirana y Josep Torres Clavé. La reunión CIRPAC fue documentada en el n. 5 de la revista *AC* (Documentos de Actividad Contemporánea) y en el n. 17 de la revista *De 8 en Opbouw* (19 de Agosto de1932).
4. California Graduate School of Design (Pasadena), McGill University (Montreal), Carnegie Tech (Pittsburg) y la New School (Chicago), entre otras. Ver su correspondencia de finales de los años 30 y principios de los años 40.
5. Josep Lluís Sert, carta a Marcel Breuer. Nueva York, 28 de agosto de 1939. MBASU.
6. Marcel Breuer, carta a Josep Lluís Sert. 6 de febrero de 1940. MBASU.
7. Como es conocido, la carrera académica de Sert comenzó con un contrato anual en Yale; y en 1953, por recomendación de Gropius, fue nombrado Decano de la Graduate School of Design (GSD) de Harvard (puesto que mantendría hasta su jubilación en 1969), y donde pasaría a ser el primer profesor en introducir el campo del diseño urbano en un programa de arquitectura.
8. LÓPEZ MATAS, Emiliano, *6107 MSD. Peabody Terrace. Claves de un proceso de diseño liderado por Josep Lluís Sert.* Tesis doctoral inédita. Universitat Politécnica de Catalunya, 2012.
9. BUJOSA RODRÍGUEZ, Pablo, *Josep Lluís Sert: Un sueño nómada,* Alè Productions, USA, 2013 (72 min).
10. GATJE, Robert F. , *Marcel Breuer. A Memoir*, The Monacelli Press, New York, 2000, p. 140.

Fig. 1. Josep Lluís Sert. Peabody Terrace. Married Student Dormitories. Fotografía de fachada con distribución de circulaciones según sistema "skip-stop". 1964.

Fig. 2. Josep Lluís Sert. Peabody Terrace. Married Student Dormitories. Superposición de plantas corredor (4ª, 6ª, 9ª, 12ª, 15ª, 18ª, 21ª) y plantas restantes en las torres de vivienda. Sección esquemática con plantas corredor y puentes de conexión entre torres y edificios de mediana altura.

Veremos cómo los dos edificios de vivienda tienen mucho en común, además de su tamaño y de su impacto en el entorno donde se asientan. Ambos fueron capaces de conciliar problemas opuestos, empleando estrategias similares para introducir complejidad y permitir una intensa experiencia fenomenológica dentro de un marco de racionalidad máxima. A 30 Kms. de la frontera española, Breuer aplicaría muchos de los principios de organización espacial –e incluso seguiría la pauta para engruesar los muros de las fachadas– del conjunto de viviendas que acababa de terminar Sert en América.

CONCILIAR PROBLEMAS OPUESTOS

En Peabody Terrace, el sistema de circulación "skip-stop" permitió a Breuer realizar un uso eficiente del espacio, introduciendo un pasillo lateral, en una de las fachadas, cada tres plantas (Fig. 1). Más allá de los ascensores, visiblemente distinguibles desde el exterior, los núcleos interiores de escaleras situados en el sentido de las crujías estructurales, unían pares de apartamentos y daban acceso a los mismos a través de su centro.

La gran innovación del esquema consistía en la asimetría existente entre el par de apartamentos que comparten el núcleo de comunicación. Nunca existían dos apartamentos iguales a los dos lados de este núcleo. El vano estructural central (de 3,55 m) permitía acomodar los dormitorios que forman parte de los apartamentos situados a izquierda o a derecha, y que ocupan un vano estructural completo (de 3,66 m) de fachada a fachada (que conviene recordar,

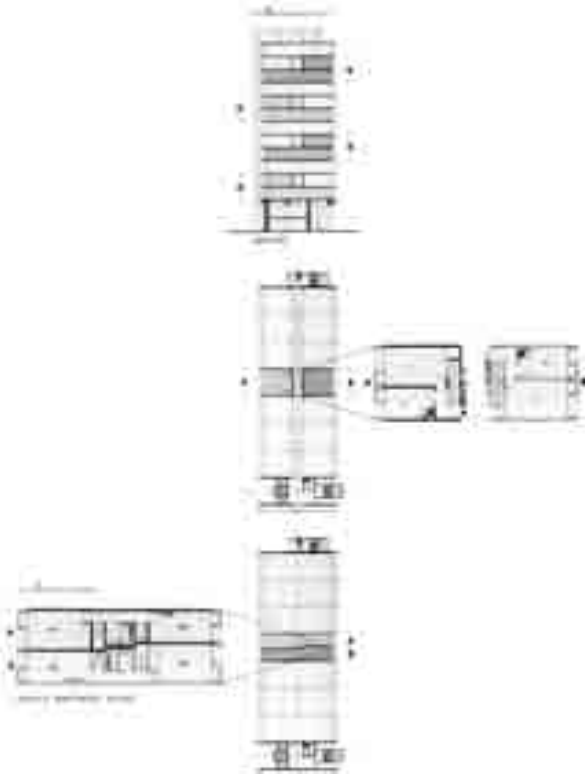


Fig. 3. Marcel Breuer. ZUP de Bayonne. Detalle de alzado sur de los edificios en altura.

Fig. 4. Marcel Breuer. ZUP de Bayonne. Esquema de superposición de apartamentos dúplex de dos dormitorios en planta y sección.

tiene la misma dimensión que el vano de la Unité d'Habitation de Marsella). Tan solo en las torres (donde se concentran la mitad de las viviendas), se consiguen así siete tipologías distintas en dos plantas (Fig. 2). El sistema "skip-stop" es reconocible en las fachadas de acceso, pero pasa desapercibido en las fachadas opuestas, donde vuelcan todas las salas de estar. La sección transversal muestra la limitación de este sistema de circulación, ya que solo se obtiene ventilación cruzada en dos tercios de los apartamentos.

En Bayona, cada edificio en altura se compone de cuatro agrupaciones de tres plantas, con tan solo la planta intermedia de cada una de ellas perforada por un pasillo longitudinal (Fig. 3). Con esta organización, Breuer consiguió ofrecer dos exposiciones exteriores para cada apartamento en dúplex, permitiendo la ventilación cruzada incluso en los apartamentos de un dormitorio, con salas de estar asomando a la dos fachadas.

Breuer amplió la variación del módulo, distinguiendo entre un vano pequeño (de 2,56 m) y uno mayor (de 3,14 m), distribuidos asimétricamente dentro de un vano estructural principal (de 5,70 m). Esta disposición asimétrica le permitió cualificar (y diferenciar las dimensiones de) los dormitorios principales y simples, así como las cocinas y las salas de estar, que se asoman tanto a la fachada norte como a la sur. El éxito de este esquema venía asegurado por la composición de un núcleo central (formado por dos baños, dos aseos y dos escaleras perpendiculares al vano) que comparte cada par de apartamentos entrelazados asimétricamente (Fig. 4).

Fig. 5. Josep Lluís Sert. Peabody Terrace. Married Student Dormitories. Fotografía de la Torre X (de orientación este-oeste) insertada en el conjunto. Balcones con brise-soleils en fachada oeste y composición de balcones y huecos verticales en testero sur.

El apartamento tipo más extendido es el de los apartamentos dúplex de dos dormitorios que agotan el espacio de un vano estructural principal en dos plantas. Un tipo que ocupa dos plantas completas del alzado norte y sur (1ª-2ª, 4ª-5ª, 7ª-8ª, 10ª-11ª). Los apartamentos simplex de uno y de tres dormitorios se entrelazan completando dos vanos estructurales en una única planta. De este modo, se desarrollan en las plantas restantes del alzado norte y sur (3ª, 6ª, 9ª, 12ª). Mientras que los apartamentos dúplex de cuatro dormitorios, situados tan solo en los dos extremos de los bloques, completan el espacio de dos vanos estructurales en dos plantas (de un modo similar a como se produce en la Unité de Le Corbusier).

Como se ha descrito, tanto Sert como Breuer fueron muy eficientes en la distribución del espacio de sus conjuntos de vivienda, permitiendo una gran variedad de tipologías, necesaria para la población universitaria de post-guerra en el caso de la Universidad de Harvard, y para las grandes extensiones urbanas desarrolladas bajo el programa de *Zone d'urbanization Priorité* (ZUP), impulsada por el gobierno francés en el caso de Bayona. Sin embargo, es otra cuestión la que distingue, quizá en mayor medida, a estos dos complejos de viviendas. Se trata del desarrollo de sus fachadas y del engrosamiento de sus huecos, que consigue ralentizar la percepción espacial interior-exterior y poner así en valor la identidad de cada habitante.

Sert introdujo en cada dormitorio una banda de 60 cm de anchura que, sumada a los muros exteriores, creaba una fachada gruesa (compuesta por un elemento de armario-estantería y una mesita de trabajo) en las dos fachadas principales, subrayando la experiencia fenomenológica desde el interior. Gracias al engrosamiento del muro vertical, el estudiante podía disfrutar, al mismo tiempo, de una sensación de protección y cobijo, y de una intensa fuga hacia el espacio exterior.

Además, Sert sumó una capa adicional (de 1,25m de profundidad) a la fachada sobre la que asoman las salas de estar. El sistema de barandillas y petos metálicos (a la vez que los *brise-soleils*) subrayaba no solo el espesor de la fachada y la experiencia fenomenológica desde el interior, sino que ampliaba la expresión compositiva del conjunto desde el exterior, algo que Sert consideraba de extrema importancia, tal y como lo explicara en su texto "Windows and Walls" (1962)[11]. En él, Sert desarrollaba una teoría de acuerdo a la que la fragmentación en diferentes elementos de la triple función de las ventanas (ofrecer vistas, luz y ventilación), podía ofrecer una "más animada y variada melodía" a las composiciones de las fachadas. Los cerramientos podían reflejar la vida de los interiores a través de los diferentes elementos cambiantes que se proyectaban sobre los mismos, como ocurría en Peabody Terrace, donde Sert había limitado la ventilación a unas estrechas y verticales aperturas opacas en verde y rojo. La necesidad de apertura de estos huecos a lo largo del tiempo llevaba a las fachadas la huella de un movimiento vital realizado por sus habitantes desde el interior (Fig. 5).

El conjunto de viviendas de Breuer re-elaboraba la gruesa banda de Peabody Terrace concentrando las capas sucesivas de aquel cerramiento en el espesor de un simple panel de hormigón prefabricado. Breuer, que había consultado a Sert en 1945 por su experiencia en los sistemas prefabricados[12],

11. SERT, Josep Lluís, "Windows and Walls" (1962), en *Architectural Record*, vol. 131, no. 5, Mayo 1962, pp. 131-146, publicado como parte de un texto más largo titulado "New York of Sert, Jackson and Gourley". Facsímil del manuscrito en LÓPEZ MATAS, *6107 MSD. Peabody Terrace. Claves de un proceso de diseño liderado por Josep Lluís Sert*, pp. 449-465.

había ido elaborando paneles de hormigón de mayor sofisticación cada vez a lo largo de diferentes proyectos[13]. En Bayona, Breuer le dio al panel una profundidad de 75 cm, lo que le llevó a convertirlo en un cajón que se podía troquelar por cualquiera de sus lados (Fig. 6).

Fig. 6. Marcel Breuer. ZUP de Bayonne. Fotografía de la construcción de la fachada sur, durante la colocación de los paneles prefabricados de hormigón. Photo: Nayzerollas. Cortesía de Marcel Breuer Digital Archive, Syracuse University.

De acuerdo a la división asimétrica de los vanos estructurales, Breuer diseñó un panel pequeño (de 2,56m) y otro grande (de 3,14m). Ambos paneles tenían también una parte retranqueada y otra sobresaliente, que ofrecía un espacio interior adicional para armarios empotrados en fachada (en dormitorios y salas de estar) y para tendederos (en cocinas). Estas partes sobresalientes se presentaban tanto niveladas con las fachadas (en el caso de los vanos donde se albergaban las cocinas y las salas de estar) o asimétricamente biseladas hacia el interior (en el caso de los dormitorios), de manera que enfatizaban las divisiones verticales que creaban los vanos estructurales y que se hacían explícitas en las fachadas. Las bandas horizontales de paneles verticales o biselados seguían diferentes ritmos en las fachadas norte y sur, con un rango de 1 a 2 paneles biselados y nivelados en la sur, y de 2 a 1, en la norte.

En las dos fachadas, los paneles producían un patrón variado de hormigón y vidrio, de partes llenas y perforadas, y su diferencia en la alineación del plano, aunque fuera mínima, producía una percepción cambiante de las ventanas, no solo dependiendo del ángulo del sol proyectado sobre las mismas, sino también del ángulo de los peatones que las miraban. El paseo alrededor del "crescent" gigante creado por una secuencia de siete bloques en altura muestra la riqueza perceptual y la variedad de efectos que Breuer pudo conseguir realizando un acercamiento al proyecto extremadamente racional.

De hecho, Breuer explicaba en una conferencia que la composición de la unidad vecinal suele ser una "explicación lógica del uso, de la construcción y de la orientación del edificio". Y "en contra de aquellos que se quejan sobre la monotonía", continuaba, "podríamos citar… los *crescents* de Bath en Inglaterra, o El Escorial en España. Creo que las unidades grandes son estéticamente mucho más satisfactorias que las pequeñas, por no mencionar el hecho de que las variaciones también pueden ser planeadas, en lugar de dejarse al azar"[14].

Probablemente, la similitud de la aproximación proyectual de Peabody Terrace y ZUP de Bayonne, la capacidad de los dos proyectos de vivienda de producir variaciones en una muy eficiente distribución del espacio y de ofrecer un sentido de pertenencia al conjunto a cada uno de sus habitantes –su capacidad para conseguir conciliar problemas opuestos– tiene mucho que ver con el conocimiento cultural que compartían sus dos arquitectos y que lleva hasta Barcelona 1932, culminación de un período sabático de más de cuatro meses que Breuer pasó en España, de noviembre de 1931 a marzo de 1932.

BREUER EN ESPAÑA

En 1931, mientras se proclamaba la Segunda República en España, la situación económica y política de Alemania se iba deteriorando progresivamente. Debido a una dramática reducción de trabajo, Breuer decidió cerrar su despacho en Berlín y recorrer el sur de Europa[15]. Era afortunado

12. Ver Marcel Breuer, carta a Josep Lluís Sert. 25 de abril de 1945. Special Collections, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design (GSDHU).
13. Para una detallada explicación del desarrollo de los paneles prefabricados de hormigón ver Kenny Cupers, con Laura Martínez de Guereñu, "Modernism as Accommodation", en Barry Bergdoll/ Jonathan Massey (ed.), *Marcel Breuer* (cat. de exp. The Metropolitan Museum, Lärs Muller Publishers, Noviembre 2016), *en preparación.*
14. "Physical Planning", conferencia sin fecha. *Breuer, Marcel, 1902-1981. The Breuer Lectures Collection: An Inventory.* GSDHU.
15. BREUER, Marcel, carta a Gertrud Erps. 30 de septiembre de 1931. Stiftung Bauhaus Dessau (SBH).

por tener una fuente continua de ingresos, proporcionada por los *royalties* de su mobiliario de tubo de acero (comercializado entonces por Thonet)[16]. La revista *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)*, fundada por el GATEPAC a principios de 1931, había publicado anuncios a toda página de sus sillas de tubo de acero en varios de sus números. Para cuando Breuer cruzó los Pirineos, sus diseños se habían comercializado ya extensamente en España, e incluso amueblaban los apartamentos dúplex de Sert en la Calle Muntaner[17].

A pesar del éxito de su mobiliario, la correspondencia que Breuer envió durante los cuatro meses que pasó en el país ibérico revela una persona agitada, que trata de buscarse a sí misma, mientras redefine su rol como arquitecto. Breuer estaba atravesando un momento de inestabilidad en su vida personal; Martha Erps, su antigua compañera de la Bauhaus y esposa, se había ido para siempre a Brasil[18]. Durante aquellos cuatro meses, la "España" misma jugó un papel importante para reforzar el equilibrio psicológico de Breuer, hasta el punto de que éste se refiriera al país como a uno de los cuatro apoyos que necesitaba en la vida: "los amigos, el trabajo, España, el amor"[19].

La primera carta que Breuer envió desde Barcelona el 20 de noviembre de 1931, tras llegar con su Ford desde el sur de Francia, es sumamente reveladora. Las viviendas unifamiliares de Le Corbusier y Robert Mallet-Stevens, que acaba de visitar en Toulon y Hyéres, habían enfatizado su profunda decepción con la "nueva arquitectura", especialmente al compararlas con las construcciones anónimas desarrolladas a lo largo del tiempo. "Desde que he visto la casa de Le Corbusier para Mme [de] Mandrot, mi conciencia se ha quedado tranquila para siempre. La casa gotea, no solo por la cubierta, sino por todas partes; los paneles de vidrio están rotos, la pobre Mme. [de] Mandrot está desesperada. La casa Noailles [sic] es una porquería. Pero los pueblos españoles son bellos, bizarros y simples. Basta ya de tanta profesión"[20].

Breuer entró rápido en contacto con las élites intelectuales de Madrid. María Luisa Caturla y la condesa de Yebes, fundadoras de la "Sociedad de cursos y conferencias" (1923-1936), así como Fernando García Mercadal (uno de los dos representantes españoles del CIAM, junto a Sert) fueron algunas de las personalidades con las que se reunió habitualmente y se fue de fiesta durante su estancia española[21]. "Mis amigos aquí son arquitectos, y también pintores e histéricos… trato de convertir mi estándar internacional en uno español, aunque a duras penas lo consigo"[22].

Breuer consideraba España como un lugar lleno de oportunidades e incluso valoró seriamente establecerse allí[23]. Visitó muchos de los monumentos más importantes, tales como la Alhambra o El Escorial[24]. Estaba genuinamente fascinado por el país –"esa preciosa tierra"[25]– y lo sintió como su segundo hogar a su vuelta, tras una semana vagabundeando por el norte de Marruecos, visitando Tetuán, Larache, Rabat, Casablanca, Meknes y Fez. "Estoy en Cádiz […] me siento estupendamente, España es el país"[26].

Breuer intentó hacer contactos profesionales y también llevarse a su amigo y anterior compañero de la Bauhaus Herbert Bayer allí. Consiguió conocer a

16. BREUER, Marcel, carta a Ise Gropius. Algeciras, 16 de diciembre de 1931. Bauhaus-Archiv, Berlin (BHA).
17. Rafael Bergamín Gutiérrez y Luis Blanco-Soler habían empleado su mobiliario en tubo de acero para algunos interiores de la Residencia Fundación del Amo (1929). En 1927, Bergamín había diseñado una tienda en el Paseo Recoletos de Madrid para "Astilleros Euskalduna", una naviera bilbaína que también fabricaba automóviles. La tienda de automóviles "Euskalduna" era concesionaria de Standard-Möbel, la compañía que Breuer había fundado con Kálmán Lengyel entre 1926 y 1927 en la Bauhaus.
18. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Barcelona, 20 de noviembre de 1931. BHA.
19. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Madrid, 4 de diciembre de 1931. BHA.
20. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Barcelona, 20 de noviembre de 1931. BHA.
21. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Madrid, 4 de diciembre 4 de 1931. BHA.
22. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Madrid, 27 de enero de 1932. BHA.
23. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Madrid, 22 de febrero de 1932. BHA.
24. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Madrid, 16 de marzo de 1932. BHA.
25. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Cádiz, mediodía del 25 de diciembre de 1931. BHA.
26. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Cádiz, mediodía del 25 de diciembre de 1931. BHA.

las personas involucradas en la construcción de uno de los cines más importantes de Madrid, a quienes propuso que realizara una gran pintura[27]. Sin embargo, durante los cuatro meses que Breuer pasó en España, solo consiguió que la revista del colegio de arquitectos *Arquitectura,* publicara un artículo sobre su obra de la mano de Sigfried Giedion[28].

En Febrero, Breuer se encontró con Mercadal para discutir su participación en la reunión CIRPAC de Barcelona, que iba a tener lugar a finales del siguiente mes[29]. Sin embargo, todavía el 16 de marzo, Breuer preguntaba a Ise Gropius si Walter Gropius iba a ir o no, y tampoco tenía información definitiva sobre su propia participación como conferenciante en el congreso[30].

CIRPAC EN BARCELONA

El momento en que Breuer llega a España en noviembre de 1931 coincide con la confirmación, por parte del CIAM al GATEPAC, para celebrar la reunión preparatoria de delegados en Barcelona el siguiente mes de marzo, debido al "interés del congreso para llevar a los países latinos a una colaboración activa"[31]. Giedion propuso a Sert celebrar una serie de conferencias para financiar el viaje de los delegados al país del sur y Breuer fue uno de los cinco arquitectos nominados para tal fin[32]. En febrero, Sert incluyó una conferencia de Breuer sobre "amueblamiento moderno" como parte del programa de la reunión del CIRPAC en una lista manuscrita que preparó, y que una vez pasada a limpio, envió a Giedion y al resto de los delegados[33].

De manera paralela y desde Berlín, Gropius escribió a Giedion a principios de marzo proponiéndole impartir una conferencia en español (la misma sobre "Arquitectura Funcional", que había impartido ya en noviembre de 1930 en Madrid, Bilbao y San Sebastián) para poder financiarse el viaje[34]. Para el 9 de marzo, Sert ya había extendido una invitación formal a Gropius[35]. Es muy probable que finalmente, la conferencia de Gropius eclipsara la intervención de Breuer en la reunión profesional, ya que el propio Giedion insistió en la importancia de la conferencia de Gropius, por su relación con los arquitectos alemanes que estaban trabajando en Rusia[36].

La confirmación de Gropius para asistir al congreso no tuvo lugar hasta el 18 de marzo[37], lo que explicaría la ambivalencia de Sert en la carta que envió a Breuer el 17 de marzo, evitando responder a la pregunta explícita que le había formulado éste sobre si contaban con él o no[38]. Breuer, que consideraba la situación actual de España "muy interesante y única"[39] había sido muy activo desde Madrid, animando incluso a los organizadores del congreso a que invitaran a un arquitecto español para que mostrara el momento actual y las posibilidades futuras de la arquitectura española en frente de los delegados internacionales que se iban a dar cita en Barcelona[40]. Finalmente, Gropius dio su conferencia en dos lugares distintos, y no hay constancia de que Breuer diera la charla inicialmente anunciada sobre "amueblamiento moderno"[41]. Algo que sin duda debió de decepcionar a muchos de los asistentes, debido al gran interés que el mobiliario moderno suscitaba al grupo de arquitectos españoles que organizaron la reunión del CIRPAC, como muestra el segundo número de la revista *AC,* enteramente dedicado a este tema, así como los objetos que habían escogido para amueblar su sede del Paseo de Gracia.

27. MARCEL, BREUER, carta a Ise Gropius. Algeciras, 16 de diciembre de 1931. BHA.
28. GIEDION, Sigfried, "El arquitecto Marcel Breuer", en *Arquitectura*, COAM, Madrid, 1932, n. 155, Marzo 1932, pp. 82-90. Breuer había conocido a Giedion en el CIRPAC II en Basilea, en febrero de 1929.
29. No se ha encontrado correspondencia que haga referencia a este encuentro específico entre Mercadal y Breuer. Francisco Javier Muñoz menciona esta reunión en su libro *Arquitectura racionalista en Bilbao (1927-1950). Tradición y modernidad en la época de la máquina,* Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2011, p. 408.
30. BREUER, Marcel, carta a Ise Gropius. Madrid, 16 de marzo de 1932. BHA.
31. GIEDION, Sigfried (*Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne/ Internationale Kongresse for Neues Bauen),* carta a Josep Lluís Sert. París, 30 de noviembre de 1931. Fondo GATCPAC. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona (AHCoAC). La primera idea de celebrar el CIRPAC en Barcelona fue de Victor Bourgeois, vicepresidente de CIAM. Ver GATCPAC, carta a Sigfried Giedion. 9 de Junio de 1931. AHCoAC.
32. GIEDION, carta (personal) a Sert. París, 30 de noviembre de 1931. AHCoAC.
33. Reverso de la carta recibida por Sert. Giedion, carta a Sert. 6 de febrero de 1932; GATCPAC, carta a Giedion. 10 de febrero de 1932. AHCoAC.
34. GIEDION, carta a Sert. 7 de marzo de 1932. AHCoAC.
35. SERT, carta a Gropius. 9 de marzo de 1932. AHCoAC.
36. GIEDION, carta a Sert. 14 de marzo de 1932. AHCoAC.
37. GROPIUS, carta a Sert. 18 de mazo de 1932. AHCoAC.
38. BREUER, carta a Sert. 13 de marzo de 1932; Sert, carta a Breuer. 17 de marzo de 1932. AHCoAC.
39. GIEDION a Sert, 1 de marzo de 1932. AHCoAC.
40. GIEDION a Sert, 22 de febrero de 1932. AHCoAC.
41. El programa oficial de los diferentes eventos celebrados incluye conferencias de Bourgeois ("La vivienda obrera"), Giedion ("La revolución óptica del siglo XX"), Le Corbusier ("Urbanismo") y Van Eesteren ("La urbanización de la ciudad de Amsterdam"), así como dos de Gropius (una de ellas bajo el título de "Arquitectura funcional"). *AC* (Documentos de Actividad Contemporánea), n. 5, p. 41.

Fig. 7. Walter Gropius. Barcelona 1932: Plaza de toros con toreros y toros. Cortesía de Bauhaus-Archiv, Berlín.

Breuer, sin embargo, atendió las conferencias de sus colega, como es el caso de la que impartió Le Corbusier sobre "Urbanismo". No es difícil identificar a Breuer sentado en primera fila de la conferencia en una de las fotografías oficiales del congreso[42]. Conviene recordar que el programa de la reunión preparatoria CIRPAC, extensamente publicado en otros foros, era la preparación para el anticipado congreso de Moscú sobre la "Ciudad Funcional"[43]. Sin embargo, lo que más interesa aquí es lo que Breuer (y Gropius) hicieron –y los lugares que visitaron– en Barcelona, más allá de acudir a las reuniones oficiales.

A través de las fotografías que realizó José Manuel Aizpurúa, se sabe que visitaron la recién terminada Casa Galobart de Sert. Y a través de las instantáneas de Gropius, se sabe también que se montaron en el recién inaugurado

42. "Preparatorios para el Congreso de "Urbanismo" de Moscú. Conferencia de Le Corbusier en el Saló de Cent de la Casa de la Ciutat. El conferenciante y el público asistente en un momento del acto". A-1-3-S4-195. Photo: Josep Domínguez Martí. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB).

43. Ver MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2000 y ROVIRA, Josep M. , "1932: El CIRPAC de Barcelona", en *La Revista del GATEPAC 1931-1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 224-227.

teleférico que unía Montjüic con la Barceloneta. Como también se conoce que fueron a los toros (Fig. 7). Algo que carecería de importancia si no fuera porque años después, Breuer iba a transmitir su experiencia en el tendido de la plaza, donde había entendido el sentido profundo del proverbio español "sol y sombra".

Breuer fue breve al utilizar esta expresión por primera vez en 1948: "'Sol y sombra' como dicen los españoles. Sol y sombra –no sol o sombra"[44]. Apoyándose en este concepto explicaba en un breve escrito de dos páginas que la cualificación de algo como "humano" y la "precisión de pensamiento" no se contradecían necesariamente; ambas podían formar parte de la agenda de la arquitectura moderna. Ésta fue su contribución a la discusión que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York entre diferentes arquitectos en torno a lo que le estaba ocurriendo entonces a la arquitectura moderna: "What is Happening to Modern Architecture".

Breuer quería mostrar la capacidad de la arquitectura moderna para conciliar problemas opuestos, algo de lo que había hablado ya años antes en "Where Do We Stand Today?" (1934), la conferencia que dio en Zúrich poco después de su estancia en Barcelona, durante el extendido periodo sabático del que disfrutó por los países mediterráneos. En aquel momento Breuer se cuestionaba: "¿Dónde acaba el racionalismo y empieza el arte en la Nueva Arquitectura? ¿Dónde está la línea divisoria entre ambas, y cómo se sostiene? No podría trazar una frontera si lo intentara"[45].

De hecho, como explicó después en su monografía de 1955, donde describe su filosofía como arquitecto, "el verdadero impacto de una obra reside en la medida en que unifica nociones contrarias –puntos de vista opuestos. *Quiero decir unifica, y no hace concesiones*. Esto es lo que los españoles expresan tan bien con su lema de los toros: *Sol y sombra,* sun and shadow. La mitad de los asientos en la plaza mira el sol, la otra mitad está en la sombra. Crearon un proverbio con ello –'sol *y* sombra'– y no lo hicieron sol *o* sombra. Para ellos, toda su vida –sus contrastes, sus tensiones, su excitación, su belleza– está contenida en el proverbio *sol y sombra* […] Ambos, en su concentrada claridad, forman parte de la misma vida, parte del mismo ideal"[46].

Se trata de un concepto cultural que Breuer había aprendido bien durante el periodo sabático que pasó en España, y cuyo entendimiento matizado compartía con Sert. Más allá de las relaciones compositivas que se pueden encontrar entre Peabody Terrace y ZUP de Bayonne, es el modo en que ambos proyectos consiguen poner en juego una extrema racionalidad en la distribución de sus espacios con un cuidadoso diseño de sus planos verticales el que permite hablar de mutua influencia.

ZUP de Bayonne –una obra de arquitectura a la que no se ha prestado todavía suficiente atención– concluye en 1975 una trayectoria de intercambio que comenzó en el extremo Mediterráneo de la misma frontera Franco-española en 1932, que saltó más tarde hasta Harvard, en la Costa Este americana, y que regresó de nuevo hasta la Côte Basque. Probablemente Marcel Breuer nunca imaginó que el mobiliario de tubo metálico diseñado en la Bauhaus fuera a ser capaz de financiar un período sabático tan fructífero en

44. BREUER, Marcel, "For Discussion at Museum of Modern Art, Feb. 11, 1948" en "What is Happening to Modern Architecture?" (MoMA, 11 de Febrero de 1948). Archives of American Art. Speeches and Lectures by Breuer. Caja 7, Carrete 5718, Marcos 955-957.
45. Declaraciones de Marcel Breuer. Conferencia "Where Do We Stand?" (Zurich, Suiza, 1934), en Peter Blake (ed.), BREUER, Marcel, *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect,* 1955. Publicado en *Architectural Review*, 1935.
46. "Sun and Shadow", en Peter Blake (ed), *Marcel Breuer. Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, 1955, p. 32.

España. Y quizá en menor medida todavía, de qué manera tan exitosa su mobiliario sería urdimbre de algunas trayectorias modernas Ibero-Americanas, como la que protagonizaría el arquitecto español Josep Lluís Sert durante los años siguientes.

DEL MAYO DEL 68 A LA MUERTE DE KAHN. CRÓNICA PERSONAL DE UN VIAJE

María Teresa Muñoz

1

2

Fig. 1. LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura.* Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1964 (París 1920).

Fig. 2. Bruno ZEVI. *Saber ver la Arquitectura.* Editorial Poseidón, Buenos Aires 1951 (1948).

A lo largo de la década de los años sesenta, se produce la entrada masiva en España de los textos de los arquitectos e historiadores de la modernidad, originalmente publicados en los años veinte. Así, los libros de Le Corbusier, Gropius o Behrendt se hacen accesibles al público español a través de editoriales sudamericanas, principalmente argentinas como Poseidón o Nueva Visión. Y por el mismo cauce, incluso antes que estos, aparecen traducidas al español las primeras obras escritas por el historiador y crítico italiano Bruno Zevi. Su primer libro importante *Saper vedere l´architettura. Saggio sull´interpretazione spaziale dell´architettura* fue publicado por primera vez en Italia en 1948 y solo tres años después, en 1951, la editorial Poseidón lo publica en español con una traducción de Cino Calcaprina y Jesús Bermejo bajo el título *Saber ver la arquitectura*. A pesar de que Zevi había viajado a los Estados Unidos en 1941 y estudiado en Harvard con Walter Gropius, incluso había publicado textos sobre la arquitectura orgánica y Frank Lloyd Wright a su vuelta a Italia en 1945 y 1947 respectivamente, este libro representa el despegue de su carrera editorial casi coincidiendo con el de su actividad docente en el Instituto Universitario

Fig. 3. Revista *Archigram.*

de Arquitectura de Venecia y en la Facultad de Letras de Roma. Por su parte, la traducción inglesa del libro no llegó hasta 1957, cuando Horizon Press de Nueva York lo presenta bajo el título *Architecture as Space*.

Hasta ese momento, la obra más influyente en los arquitectos españoles había sido *Espacio, Tiempo y Arquitectura* de Sigfried Giedion, cuya edición original en inglés es de 1941 y de la que se realizaron sucesivas ediciones posteriores. A partir de la segunda edición italiana de 1960, se publica el libro es español por parte de Editorial Dossat de Madrid, igualmente con sucesivas ediciones, la quinta corresponde al año 1978. Zevi representaba una nueva manera de afrontar la historia de la arquitectura del siglo XX, destacando la condición eminentemente espacial de la arquitectura y publica a través de la Editoral Einaudi de Torino su *Storia dell´architecttura moderna* en 1950, traducida al español y publicada por Emecé en 1954. Su *Poetica dell´architettura neoplastica* completa la producción de la década de los años cincuenta, que culminará en 1960 con *Architettura in Nuce*.

Aunque la presencia de los textos de Bruno Zevi había ejercido una importante influencia intelectual sobre los arquitectos desde la década de los años cincuenta, no sería hasta una década después cuando pasara a ser un referente incluso entre los estudiantes que comenzamos nuestra carrera en la Escuela de Madrid a mediados de los años sesenta. A ello contribuyó la presencia de Rafael Moneo, que había estado en la Academia de España en Roma y se incorporó a la Escuela como profesor de Análisis de Formas en el primer curso. Y también la aparición de la revista *Nueva Forma*, dirigida por Juan Daniel Fullaondo, que se convirtió en el principal nexo entre la Escuela y la profesión, y que tenía en el historiador Bruno Zevi y el escultor Jorge Oteiza como de sus referencias intelectuales omnipresentes. El propio Moneo fue el autor de la traducción de *Arquitectura in Nuce* para la editorial Aguilar, que publica esta versión española en 1959 y él mismo nos recomendó la lectura de los libros de Zevi desde las etapas iniciales de nuestra formación como arquitectos.

Así llegamos a la fecha emblemática de 1968, al mayo francés, cuando los ecos de la revuelta parisina se hicieron notar en España, en Madrid, y Fullaondo abandona la Escuela donde enseñaba Proyectos en la cátedra de Javier Carvajal. Fullaondo, que escribe en *Nueva Forma* precisamente en el número correspondiente a mayo de 1968 su famoso artículo "Agonía, Utopía, Renacimiento", viajará a París para encontrarse allí con los arquitectos Claude Parent y Paul Virilio, a quienes había dedicado ya alguno de los números de su revista, y también con Peter Cook, miembro del grupo británico *Archigram*. En este momento, se hace patente la estrecha relación entre París y Madrid, que ya se había plasmado en los números de la revista *Nueva Forma* dedicados a Parent y Virilio, a sus obras construidas y a su formulación de la función oblicua en la revista *Architecture Principe* pocos años antes. Por su parte, *Archigram* también había sido objeto de atención en España y sus propuestas habían sido publicadas incluso en la revista de Carlos Flores *Hogar y Arquitectura*. Es un momento de extrema politización en Francia, incluso los acontecimientos de mayo del 68 llevaría la separación profesional de Parent y Virilio, que se extendería a Italia, Bruno Zevi toma parte activamente en política, y también a España, donde la propia Escuela es escenario de revueltas, encierros e incluso deportaciones de algunos de sus estudiantes.

Durante los años siguientes, finales de la década de los años sesenta y comienzos de los setenta, se mantiene la dependencia intelectual de Italia y se incrementa la relación con Francia, sobre todo a través de los intercambios de *Nueva Forma* con la revista *L´Architecture d´aujourd´hui*. En 1966, se publicará un libro de gran trascendencia para la cultura arquitectónica en general, *L´Architettura della città* del italiano Aldo Rossi, cuya primera edición en español la publica la Editorial Gustavo Gili de Barcelona en 1971. El mismo año 1966, se había publicado en Nueva York la que sería igualmente una obra muy influyente para la cultura arquitectónica en general, el libro de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture*, cuya primera edición en español es de 1970. Así, a principios de la década de los años setenta, los arquitectos españoles ya disponían de las versiones traducidas de los libros de Rossi y Venturi, aunque muchos ya hubieran tenido acceso a ellas antes en sus versiones originales y, en el caso de Venturi, del anticipo del libro que había publicado en la revista *Perspecta*.

Fig. 4. *Team Ten Primer.*

La atención prestada en España a Robert Venturi y su *Complexity and Contradiction in Architecture* fueron la primera señal de una referencia americana hasta entonces ausente entre los profesionales y los estudiantes de arquitectura españoles. Es cierto que el ámbito anglosajón había contrarrestado la hegemonía italiana como referente, sobre todo en cuanto a la importancia adquirida por el *Team Ten*, la eclosión de la imaginería de *Archigram* y las propuestas urbanas desarrolladas en Gran Bretaña, en particular, las llamadas nuevas ciudades. Sin embargo, poco o nada se publica en España sobre los Smithson, Aldo van Eyck, etc., cuyos planteamientos podían seguirse por quienes fueran capaces de seguir en inglés las revistas inglesas del momento, especialmente *Architectural Review* y *Architectural Design*. Este es un momento dominado por las revistas, también las italianas como *Domus*, *Casabella* o *L´Architettura*, y las españolas, especialmente *Nueva Forma* y *Arquitectura*.

Fig. 5. Página del libro de Robert VENTURI. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, New York 1972 (1966).

Una segunda llamada de atención hacia lo que ocurría en América, en los Estados Unidos, vino con la publicación en 1972 del libro *Five Architects*, que suponía, no solo la presentación de una nueva imaginería arquitectónica a través de la obra de estos cinco arquitectos americanos, sino la inauguración de una crítica a la modernidad de la mano de Colin Rowe, Kenneth Frampton o incluso Philip Johnson, que escribían sus ensayos como introducciones o reflexiones finales al libro. El libro *Five Architects*, que se reedita en inglés en 1975, es bien conocido en España inmediatamente, aunque su traducción española no llega hasta 1979. La razón es que se trata sobre todo de un .libro de imágenes, de proyectos, que además saltarán inmediatamente a las revistas y serán comentados por críticos no americanos como Manfredo Tafuri.

Así, en 1972, año en que concluye mi carrera de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Madrid, están disponibles en España las obras de Rossi y Venturi, además del libro *Five Architects*. Y la polaridad Italia-USA se completará con la aparición, igualmente en 1972, de la edición española de la obra de Manfredo Tafuri *Teorie e storie dell´architettura*, cuyo original italiano es de 1969. El comentario de estos cuatro libros sería la base de uno de mis cursos, el impartido por el profesor George Baird, en la Universidad de Toronto, donde llegué en 1973 para realizar un Máster en Arquitectura. La Escuela de Arquitectura de Toronto estaba entonces dirigida por el profesor Peter Prangnell (Chairman), de origen inglés y muy afín al pensamiento del Team Ten, y por

Fig. 6. Portada de la revista *Nueva Forma* n. 96-97 (1974) dedicado a la Ópera de Syney.

el profesor Thomas Howard (Dean), un historiador especialista en la obra de Mackintosh. George Baird, en su curso, insistía en centrarse en la crítica italiana, ya que en ese momento no estaban disponibles en inglés las obras de Tafuri, de manera que alguien que pudiera leer en italiano o español era un intermediario muy bienvenido. La versión inglesa del libro de Manfredo Tafuri no llegaría hasta el año 1980, más diez años después de su publicación en Italia.

Además de Peter Prangnell y George Baird dentro de la Escuela de Arquitectura, destacaba la presencia en la Universidad de Toronto de dos personalidades con una proyección internacional: Herbert Marshall MacLuhan y Northorp Frye. El primero, sin una ubicación disciplinar determinada, impartía el curso *Myth and Media*, al que tenía acceso cualquier estudiante de la Universidad, y el segundo, representante destacado del llamado New Criticism, centraba su enseñanza en los estudios literarios de los autores contemporáneos de James Joyce. Ambos, MacLuhan y Frye, ya habían publicado varios libros y eran ampliamente conocidos en todo el mundo, aunque en España solo MacLuhan era un referente para la cultura arquitectónica, por la mayor amplitud de su temática, restringida en el caso de Frye al estudio de la literatura anglosajona. Por otra parte, como sucedía en las Universidades más importantes de los Estados Unidos, también en Toronto se producía la visita sistemática de las figuras más destacadas del momento, tanto profesionales de la arquitectura como historiadores y críticos, que impartían conferencias todas las semanas al conjunto de los estudiantes. Así, visitaron la Escuela Herman Herzberger, Peter Eisenman, Anthony Vidler y György Kepes, entre otros.

Mi viaje a Toronto y mis estudios de Máster of Architecture transcurren a lo largo de los años 1973 y 1974. Y, a mi vuelta a España a finales de ese año 1974, tiene lugar mi incorporación como profesora en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Aquí, además de esta nueva actividad docente, se producirán dos hechos muy significativos para mi carrera posterior y, más allá de su dimensión personal, sintomáticos del estado de la cultura arquitectónica en España y, en concreto, en Madrid: la publicación de mi primer artículo titulado "¿De quién son las influencias, Vincent Scully? Sobre la obra de Cano Lasso en la calle Basílica de Madrid" en la revista *Arquitecturas Bis* de Barcelona (nº 9, septiembre 1975) y la traducción al español del libro de Charles Jencks y George Baird *El Significado en Arquitectura* (H. Blume Ediciones, Madrid 1975), publicado originalmente en Londres en 1969.

Pero antes de comentar más detenidamente estas dos publicaciones, veamos cuál era el clima intelectual dominante en España en esos años y, en particular, cuando se produce el final de la revista *Nueva Forma* y el comienzo de *Arquitecturas Bis*. El número 111 con el que cierra la revista de Juan Daniel Fullaondo se publica en junio-julio de 1975 y, solo un año antes, en mayo de 1974, aparece en Barcelona *Arquitecturas Bis*, una revista bimensual editada por La Gaya Ciencia y dirigida por un Consejo de Redacción colectivo, no por un único Director. Por tanto, las dos revistas apenas se superponen en el tiempo. Entre 1973 y 1975, en *Nueva Forma* habían predominado los temas relacionados con los arquitectos españoles, con la excepción de dos números monográficos dedicados respectivamente a Max Bill y Bruno Zevi, ambos referencias intelectuales reconocidas por Fullaondo, y otro a un único edificio: La Ópera de Sydney. Esta monografía de la obra de Jorn Utzon en Australia, contenía un extensísimo texto del propio Juan Daniel Fullaondo en el que

comenzaba reconociendo que la Ópera, tras su largo y azaroso proceso de construcción, llegaba a su culminación en un momento inoportuno, a trasmano dice Fullaondo, ya que el panorama arquitectónico en el que se produjo el Concurso había cambiado radicalmente con la aparición de fenómenos nuevos, entre los que destaca, por una parte, la vía heredera del pop y los llamados inclusivos con Robert Venturi a la cabeza y, por otra, la más jerárquica y monumental encarnada por la *Tendenza* italiana encabezada por la figura de Aldo Rossi. Los finos sensores de Fullaondo detectaban ya a comienzos de 1974 ese antagonismo Italia-Estados Unidos que, aunque fuera solo como fondo sobre el que analizar el fenómeno de Sydney, iba a protagonizar el pensamiento arquitectónico del momento.

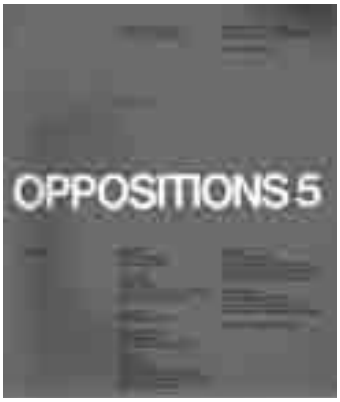


Fig. 7. Revista *OPPOSITIONS*, 5, 1974.

Por su parte, *Arquitecturas Bis* abre su número 1 con la declaración "Louis Kahn ha muerto", otro síntoma del final de una era, e incluye a continuación en sus páginas el proyecto realizado por Richard Meier en Twin Parks North East, Bronx, New York, comentado por David Mackay y Roger Sherwood bajo el título de "El neorracionalismo se viste de sport". Este mismo proyecto será incluido en el comentario que Manfredo Tafuri escribe sobre los New York Five, titulado "American Graffiti: Five X Five = Twenty Five" en el número 5 de la revista OPPOSITIONS (summer 1976). Tafuri había aparecido por primera vez en esta revista americana en el número 3 (may 1974) con su artículo "L´Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language". Esta fecha coincide exactamente con el inicio de *Arquitecturas Bis*, un cruce significativo de Italia hacia USA y de USA hacia España. Por otra parte, es importante anticipar que habría que esperar hasta el año 1976 para encontrarnos los primeros textos de un arquitecto español en OPPOSITIONS, los comentarios de Rafael Moneo sobre dos europeos Aldo Rossi y James Stirling en los números 5 (summer 1976) y 7 (winter 1976) respectivamente, previos a su "On Typology" de 1978. Ignacio de Solá-Morales escribirá en OPPOSITIONS en 1982, mientras que el americano Robert Venturi había reproducido su artículo "Functionalism, yes, but …" en *Arquitecturas Bis* nº 5 (enero 1975) y Peter Eisenman y Anthony Vidler lo harán igualmente con los suyos sobre el tema del funcionalismo en 1978. Por último, cabría señalar que Manfredo Tafuri no aparece en *Arquitecturas Bis*, salvo como objeto de comentario de su libro con Francesco dal Co *Arquitectura Contemporánea*, y lo mismo puede decirse de Aldo Rossi.

Todos estos datos bibliográficos indican que la entrada de la cultura arquitectónica americana era imparable, sobre todo a través de las producciones de IAUS fundado por Eisenman, mientras que se mantenía la vinculación con Italia, como lo demuestra el número monográfico dedicado por *Arquitecturas Bis* a Gregotti y Rossi (nº 4, noviembre 1974) que contenía artículos sobre ambos firmados por Rafael Moneo, Oriol Bohigas y Josep Quetglas. En este contexto, aparecerá en la revista de Barcelona mi artículo "¿De quién son las influencias, Vincent Scully? La obra de Cano Lasso en la calle Basílica de Madrid" (*Arquitecturas Bis* nº 9, septiembre 1975) que suponía la entrada, por primera vez, del comentario sobre una obra de arquitectura realizada en Madrid pocos años antes. La elección del arquitecto, Julio Cano Lasso, y de la obra, el conjunto de viviendas de la calle Basílica, provenía del Consejo de Redacción de la revista que, a través de Rafael Moneo, me propuso realizar un artículo sobre ella. Yo desconocía el proyecto y pude visitar la obra con el propio Moneo antes de recibir, vía Barcelona, la documentación gráfica, pla-

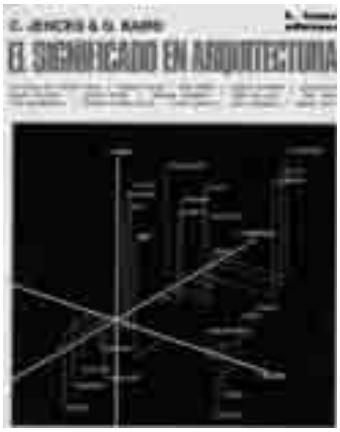


Fig. 8. Charles JENCKS y George BAIRD, *El Significado en Arquitectura*, Herman Blume Editores, Madrid 1975, (New York 1966).

nos y fotografías, sobre la que debía apoyar mi comentario. Apenas reinstalada en Madrid, tras mi estancia en Canadá y USA, y sin ninguna experiencia previa en el campo de la crítica arquitectónica, acometí este trabajo con el bagaje que me proporcionaban las que habían sido mis lecturas poco antes y, en particular, el libro de Vincent Scully *The Shingle Style Today or the Historian´s Revenge* de 1974, un libro dedicado a Louis I. Kahn pero cuyo protagonista principal era Robert Venturi, y que se apoyaba en el concepto de influencia desarrollado por el crítico literario Harold Bloom en su obra de 1973 *The Anxiety of Influence*.

En este texto de 1975, en el que debo necesariamente detenerme ya que conozco sin interferencias las circunstancias concretas de su producción, su publicación y las reacciones que suscitó, se aplicaba un enfoque crítico totalmente ajeno al modo habitual en que había sido vista la arquitectura madrileña de la época y, en particular, a la consideración de Julio Cano Lasso como un arquitecto eminentemente profesionalista, ajeno a cualquier tipo de discurso intelectual. El cruce de un tratamiento crítico americano, incluyendo la comparación con la obra de Richard Meier en el Bronx, publicada un año antes en la misma revista, y la obra de un profesional pragmático de Madrid provocó una cierta sorpresa, incluso en el propio arquitecto, porque se entendía que el artículo reivindicaba la existencia de una cierta corriente neorracionalista en la arquitectura de Madrid, en contraposición a la acogida más favorable que Venturi y el neorrealismo habían tenido por parte de los arquitectos catalanes. En ese sentido se manifestaron, con polémica incluida, algunos de los miembros del propio Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis*.

En sus edificios de la calle Basílica, cuyo proyecto se inicia el año 1966, Julio Cano Lasso y sus colaboradores reconocen explícitamente las referencias a arquitecturas locales como las de Sánchez Arcas o Zuazo, pero en el texto se habla de que existen también otras más distantes, como las de ciertas casas americanas del llamado Shingle Style o incluso las iglesias barrocas a las que Venturi hace referencia en su libro, así como de sus puntos de contacto con, por ejemplo, la obra de Richard Meier en el Bronx, publicada en el primer número de la revista. Además, en el comentario se destacan dos aspectos importantes: en primer lugar, la importancia del esquema abstracto en el diseño del conjunto de edificios y el carácter al mismo tiempo urbano y antiurbano de una operación realizada sobre el ámbito de media manzana del ensanche. Y, a pesar de la existencia de ciertas peculiaridades locales como son las de la construcción en ladrillo, se señala igualmente la inserción de la obra dentro de un contexto internacional, una confluencia con las tendencias generales contemporáneas, a pesar de que en la trayectoria personal de Cano Lasso no existiera constancia de contactos previos con tales tendencias.

El mismo año 1975 en que se publica en *Arquitecturas Bis* "¿De quién son las influencias Vincent Scully?" aparecerá la versión española del libro de Charles Jencks y George Baird *El Significado en Arquitectura*, cuya edición original era de 1969. La propuesta de realizar la traducción del libro me llegó a través del arquitecto Luis Fernández Galiano, en ese momento asesor de la editorial de Herman Blume. Mi interés por esta obra procedía de haber estudiado uno de mis cursos de Máster en Toronto con le profesor canadiense George Baird, uno de los autores. Jencks y Baird recopilan en esta obra textos de diferentes autores quienes, a su vez, introducen sus propios comen-

tarios críticos en los ensayos de los demás, tratando de dar unidad a enfoques muy diversos, aunque todos ellos referidos al problema de cómo la semiología o teoría de los signos podía ser aplicada a la arquitectura. En la primera parte, se trata expresamente este tema de la posibilidad de aplicar los enfoques semiológicos a la arquitectura y el urbanismo, mientras que las otras dos se refieren a la contraposición entre lo público y lo privado y a las formas del significado respectivamente. La mayoría de los autores proceden del ámbito anglosajón, ingleses como Reyner Banham, Joseph Rykwert y Geoffrey Broadbent, ingleses emigrados a América como Kenneth Frampton y Alan Colquhoun, americanos como Nathan Silver, además de otros europeos como el holandés Aldo van Eyck o el noruego Christian Norberg Schulz, la francesa Françoise Choay y el italiano Gillo Dorfles. Es importante señalar el papel destacado que asume en el libro el pensamiento del Team Ten, representado en este caso por los textos de Aldo van Eyck, una presencia muy activa en el ámbito americano a través de profesores como el inglés Peter Prangnell, Chairman de la Escuela de Arquitectura de Toronto durante mi estancia en esa Universidad.

Los enfoques semiológicos, y en particular los que procedían de Inglaterra a través de uno de los autores del libro, Geoffrey Broadbent, tuvieron desde el comienzo una presencia muy activa en la revista *Arquitecturas Bis* a través de dos de sus editores, Tomás Llorens, que había sido su discípulo, y de Helio Piñón. Y la propia revista publica en 1976 un comentario mío sobre el libro colectivo editado por Jencks y Baird bajo el título "Un recorrido significativo", como lo había hecho en 1975 con el de Helio Piñón sobre el libro de Juan Pablo Bonta "Mies van der Rohe. Barcelona 1929", dedicado a examinar las distintas interpretaciones que se habían sucedido sobre el famoso pabellón. Por otra parte, Tomás Llorens dedica un artículo a comentar la Convención en Cadaqués de 1975, donde se habían debatido los enfoques respectivos de tres revistas: la italiana *Lotus*, la americana OPPOSITIONS y la española *Arquitecturas Bis*. Todo esto indica que la presencia de la vertiente anglosajona, y en particular de los enfoques mantenidos en América por el IAUS de Peter Eisenman y la revista OPPOSITIONS, disputaban ahora la hegemonía a la que había sido hasta entonces la dominante influencia italiana sobre nuestra cultura arquitectónica.

El desplazamiento de Madrid a Barcelona como centro de la cultura arquitectónica, marcado por la aparición de *Arquitecturas Bis*, coincide con esta entrada de la influencia norteamericana en la arquitectura española, aunque coexistiendo con la relación privilegiada que mantenía Barcelona con Italia. Así lo demuestra la evolución posterior de la revista y también la presencia en Barcelona de profesionales y críticos americanos como Venturi y Scott Brown, Colin Rowe o Peter Eisenman, con las frecuentes visitas de los italianos. En 1971, ya la Editorial Tusquets había avanzado en su colección Cuadernos Ínfimos, un conjunto de ensayos bajo el título *Aprendiendo de todas las cosas*, que contenía el germen de lo que sería un año después el famoso libro *Learning from Las Vegas*. Barcelona, más que Madrid, fue inmediatamente receptiva a los mensajes de Venturi y arquitectos como Tusquets-Clotet-Cirici realizaron proyectos que podrían calificarse de *venturianos*. Mientras tanto, Aldo Rossi y la Tendenza tuvieron un mayor eco en Madrid, o incluso Sevilla y La Coruña. Pero esto sobrepasa, tanto temática como cronológicamente, el propósito de este escrito.

Lo cierto es que, cuando llega ese año emblemático de 1975 en España, ya se había producido la entrada de una influencia americana apreciable tanto en el ámbito profesional de los arquitectos como en el de la crítica y la teoría arquitectónicas. A finales de la década de los años sesenta, la mirada hacia Inglaterra había propiciado nuevos enfoques y nuevas ideas principalmente en el campo del urbanismo o, más propiamente, de lo que comenzaba a conocerse como diseño urbano y la arquitectura, también la española, ponía su foco en la ciudad como ámbito privilegiado hacia el que dirigir tanto las actuaciones de los profesionales de la arquitectura como las reflexiones de los críticos. Es el momento del *Team Ten*, al que solo testimonialmente se adhirió el arquitecto catalán José Antonio Coderch. Y, a pesar de que indudablemente llegaban noticias de sus planteamientos, apenas se produjeron en ese momento en España escritos sobre ellos. Algunos años más tarde, en el nº 27 de *Arquitecturas Bis* (marzo-abril 1979), yo misma escribí un artículo titulado "La ética contra la modernidad" que aludía al componente ético de la arquitectura promovida y realizada por Alison & Peter Smithson y en el que comparaba uno de sus proyectos emblemáticos, *The Economist* en Londres, con una obra plenamente moderna realizada por Mies van der Rohe en América, el conjunto para el *Toronto Dominion*, dos obras prácticamente contemporáneas. Pero para entonces, a finales de los años setenta, ya los libros de Venturi y Rossi y las arquitecturas promovidas por ellos se habían instalado en la cultura arquitectónica española como los referentes principales y antagónicos, exigiendo casi una cierta militancia en uno u otro bando. Y, a partir de aquí, se abre un paréntesis que todavía perdura, impidiendo entrar en un estudio profundo de lo ocurrido en la arquitectura española una vez finalizada la década de los años setenta, con el argumento de que el llamado posmodernismo, surgido en esos años, fue un periodo oscuro para la arquitectura, no solo española, sino internacional. Así lo demuestra el hecho de que este Congreso fije como fecha límite el año 1975, más allá de su evidente significación política en nuestro país.

EXPERIENCIAS Y *POBREZA* EN EL MEDITERRÁNEO: WALTER BENJAMIN, RAOUL HAUSMANN, ERWIN BRONER. (IBIZA, AÑOS 30)

Antonio Pizza

Santiago Rusiñol, pintor, escritor y destacado exponente de la modernidad catalana de principios del siglo XX, en algunos escritos aparecidos en la revista satírica *L'Esquella de la Torratxa* (1913), se referirá a la isla de Ibiza con el sobrenombre de "Illa Blanca".

Al tomar contacto con este territorio en 1912, quedó literalmente aturdido por la deslumbrante luminosidad producida por el blanco reluciente de la cal, revestimiento extendido y uniforme de la casi totalidad de las construcciones. Convirtiéndose tal blancura –en sus glosas– en una auténtica clave metafórica destinada a sintetizar valores ejemplares: la vida sencilla de sus habitantes, la riqueza del mar, el perfil de los muros; es decir, la historia, las costumbres sempiternas, la madre naturaleza.

> "La primera impresión que os da esta isla es impresión de deslumbramiento. Uno viene del azul, tan intenso que llega a parecer una mayólica, y de repente como si os lanzasen un rayo de luz a la vista, os ponen delante una cascada de casas de tan nítida blancura que parece que os abran los ojos a una luz desconocida"

> "Desde el blanco crema, al blanco ágata; desde el de gaviota, al de nieve; desde el del cisne; al del mármol; cada casita tiene su blanco que le da fisonomía, y vistas en conjunto, de un vistazo, parecen una caja armónica afinada a un cuarto de tono, que se podría decir en clave de sol"[1].

Si la "luz", una luz especial y nunca homogénea, se consolidará como recurrente paradigma experiencial, adecuado para calificar la vida en la cuenca y en las costas del Mar Mediterráneo, múltiples serán sin embargo los atributos *utópicos* de los que se revestirá la existencia humana en contextos similares, frente a una ya avanzada civilización industrial y alienante.

Y desde el punto de vista de las formas de la representación artística, actitudes como un salvífico anti-intelectualismo y la anhelada unificación de las artes se asociarán constantemente a una renovada y prolífica acepción de lo "popular" y de las tradiciones mediterráneas.

En realidad, la arquitectura del siglo XX recurre con frecuencia a semejantes referencias conceptuales, reflejando una coincidencia de temas con sectores más amplios de la cultura literaria y visual, siendo posible trazar un itinerario que permite perfilar el uso operativo de este imaginario.

1. RUSIÑOL, S., "Iviça", *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 14 de marzo de 1913.

En primer lugar, será oportuno liberarse de todas las ambigüedades semánticas que, en la perseverante indefinición de los contenidos, sirven más para construir un *mito* que para interpretar una realidad.

Este término, el "Mediterráneo", auténtico hechizo y refugio para diversos intelectuales europeos de la modernidad, del que tanto se abusará también para caracterizar fenómenos artísticos, ¿qué significaría realmente, una vez que queramos sublimar su primaria identificación geográfica?

> Aventurarse a decir "qué" es el Mediterráneo es siempre arriesgado (...) Lo que no existe es la mediterraneidad "en sí", ya que esta se revela como relación o "encuentro" con los complementos de pluralidad y heterogeneidad por un lado, e intercambio y vínculo por otro. (...) Más que por lo que le es propio, el Mediterráneo se define como un mundo de recién llegados, que acaba por acoger y hacerse propia cualquier cosa, como si siempre hubiera sido suya (...) El cosmopolitismo parece entonces un carácter permanente de la mediterraneidad"[2].

El *Mediterraneus* nace, de hecho, por oposición al *maritimus*, indicando un espacio continental: vocablo compuesto por *medius* y *terra*, significa "dentro de la tierra", "lejos del mar".

Empleado como *mediterraneum* denotaba el interior de un territorio. Y puesto que el "mar interior", que nosotros conocemos, está en efecto "rodeado por tierras", se comenzó a emplear el mismo término para nombrar la conocida extensión marina.

Designación, pues, inicialmente geográfica, cuyos confines, sin embargo tanto territoriales como connotativos, permanecerán necesariamente inestables, no categorizables. Como precisa Matvejevic:

> "Sus fronteras no están definidas ni en el espacio ni en el tiempo. No sabemos de qué manera podemos determinarlas: son irreducibles a la soberanía o a la historia, no son ni estables ni nacionales se parecen al círculo de yeso que es delineado y borrado una y otra vez, que las olas y los vientos, las iniciativas y las inspiraciones ensanchan y estrechan"[3].

Aunque podamos dibujar un espacio físico, en el que llevar a cabo una descripción detallada de este peculiar conjunto ambiental, no obstante, será inviable el reconocimiento de identificaciones unívocas.

Este espacio, que *en la* historia ha puesto de manifiesto la imposibilidad de alcanzar una configuración sintética, se ha consolidado precisamente a través de la superposición de las diversidades, de las distorsiones, invalidando lo supuestamente "originario", y formándose a través de continuas contaminaciones:

> "¿Qué es el Mediterráneo? Mil cosas al mismo tiempo, No es un paisaje, sino innumerables paisajes. No es un mar, sino un conjunto de mares. No es una civilización, sino una serie de civilizaciones superpuestas. Viajar por el Mediterráneo significa encontrar el mundo romano en el Líbano, la prehistoria en Cerdeña, las ciudades griegas en Sicilia, la presencia árabe en España, el Islam turco en Yugoslavia. Significa hundirse en el abismo de los siglos, hasta las construcciones megalíticas de Malta o de las pirámides de Egipto. (…) Todo esto porque el Mediterráneo es una encrucijada antiquísima. Desde hace milenios todo confluye en él, complicando su historia y enriqueciéndola; bestias de carga, vehículos, mercancías, barcos, ideas, religiones, modos de vida. Y también las plantas. Estáis convencidos de que son mediterráneas. Pues bien, exceptuando el olivo, la vid y el trigo, casi todas han nacido lejos del mar. (…) Todo el hecho Mediterráneo implica un conjunto de nociones capaz de desafiar cualquier síntesis razonable"[4].

2. GUARRACINO, S., *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 93; p. 94; p. 95. Para observaciones más generales sobre este tema, remitimos a dos prestigiosos investigadores que son, con toda probabilidad, quienes han estudiado más a fondo su identidad histórica: F.Braudel, *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano 1987, 1994; F.Braudel, *Une leçon d'histoire*, Les Editions Arthaud, Paris 1986; F.Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1980; P. Matvejevic', *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 1991, 1996.
3. MATVEJEVIC, P., *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 1991, 1996; pag. 18.
4. BRAUDEL, F., *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano 1987, 1994, pp. 7-8; p. 101.

Fig. 1. Las viviendas rurales. E. Heilbronner, Ibiza, Baleares.

Sin duda, desde un punto de vista general, se pueden reconocer afinidades en aquello que Braudel define como un multiforme "espacio-movimiento", un "sistema de circulación"[5]. Véase, por ejemplo, un dato extremadamente influyente en la composición arquitectónica: el clima; "un clima muy especial, parecido de un extremo a otro del mar, y que unifica paisajes y modos de vida. Éste es, en efecto, prácticamente independiente de las condiciones físicas locales" (F. Braudel).

Pero, con toda probabilidad, lo que "unifica" ulteriormente las tierras que se asoman al *mare nostrum* es el paisaje: ese paisaje mediterráneo que se distingue, por una parte, por su consubstancial fragilidad y, por otra, por el carácter fuertemente *antrópico* adquirido en el cursos de los siglos, llegando a constituir un entorno ambiental profundamente modificado por la intervención humana; en cierta forma, por ésta definitivamente creado, convertido en artificial, construido[6].

Posiblemente una de las principales características de dicha área geográfica consista en la facilidad de conexiones que se ha dado en esta cuenca de agua y en las tierras que a ella se asoman: rutas / puertos, carreteras / ciudades. Ello explica el desarrollo de un imaginario en "red", con distintos centros interrelacionados, y en el que se presenta como algo consustancial la experiencia del "viajar" entre sus lábiles fronteras[7].

De ello, así como de unas específicas realidades económicas y políticas, derivan unos rasgos "urbanos", la típica manera de organizar la existencia en el contexto mediterráneo, marcado significativamente –éste último– por la sucesión de distintas fases de colonización de los terrenos agrícolas.

M. Aymard lo subraya: es *la ciudad*, fenómeno histórico enraizado en nuestros territorios, la que genera el carácter "mediterráneo" del habitar, más que el medio natural. Y en la base de esta organización social fundamental hallamos la "casa", la vivienda unifamiliar, núcleo residencial elemental que materializa valores inmortales; en concreto, se trataría de la conocida "casa mediterránea", paradigma que define su reconocibilidad a partir de constantes de orden antropológico, de la típica estructuración de sus relaciones con el exterior, de la peculiar distribución de los espacios domésticos y de algunos *topoi* figurativos[8].

5. BRAUDEL, F., *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano 1987, 1994, p. 51: "El Mediterráneo es un conjunto de vías marítimas y terrestres conectadas entre sí, y así de ciudades que, desde la más modestas hasta las medianas y las mayores, están todas vinculadas. Calles y más calles, es decir, un sistema de circulación. A través de semejante sistema podemos llegar a comprender hasta el fondo el Mediterráneo, que se puede definir, en la plenitud del término, como un espacio-movimiento. A la aportación del espacio circundante, terrestre o marítimo, que está en la base de su vida cotidiana, se suman los frutos del movimiento".

6. "El Mediterráneo nunca ha sido un paraíso ofrecido gratuitamente al deleite de la humanidad. Aquí todo ha tenido que ser construido, a menudo con mayores esfuerzos que en otros lugares". F. Braudel, *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano 1987, 1994, p. 19.

7. GNISCI, A., "La rete interletteraria mediterranea", en D. Durisin, A. Gnisci (eds.) *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*, Bulzoni, Roma 2000, p. 168: "Es un cronotopo amplio y diverso en el que historia y geografía concibieron la idea, y su plasmación, de un mundo de civilizaciones transcontinentales e interconectadas alrededor y a través de un mar 'interno'. [...] La red es un entramado de comunicaciones, transportes, transferencias, migraciones y pasos, como un gran cerebro de agua. [...] El Mediterráneo es un encuentro mestizo, un receptáculo de connubios y contrastes en el que la red de intercambios ha dado lugar a una experiencia multiforme y longeva de fusiones inextricables y diferencias preservadas".

8. "Se trata en ocasiones de una casa muy sencilla, elemental: basta un local de tres metros por tres, con una puerta como única apertura, como en los poblados de la Grecia arcaica, en la totalidad del Maghreb, Sicilia o en los bajos de Nápoles. Hoy en día sigue siendo la casa del pobre. Sin embargo, a la mínima oportunidad la casa se ensancha, se multiplica, se anexiona un espacio cerrado –la zarriba árabe–, se desarrolla alrededor de un patio interno –atrium o "patio" de las mansiones patricias–, al abrigo de miradas indiscretas. M. Aymard, "Spazi", en F. Braudel, *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano 1987, 1994; p. 132.

Fig. 2. Raoul Hausmann, mujer sentada.

Y aquí hallamos otro elemento específicamente "mediterráneo": la peculiar dialéctica que se establece entre lo "privado" y lo "público": el espacio público de la ciudad se define como alternativa al refugio de lo privado, al lugar de descanso, al espacio de lo femenino, pero también al "pueblo vacío" del campo, lugar de trabajo y de la relación preferente con la naturaleza.

¿Y cómo se insertarán los "intelectuales", los "artistas", principalmente "extranjeros", en un enclave con ritmos laborales y vitales generados por el contacto directo con la tierra, la naturaleza? Desde luego, para hablar de una naturaleza "benigna", nada mejor que referirse sin ambages a la caracterización mediterránea de este territorio, en el que la suavidad de los perfiles, la fertilidad de la tierra y la amabilidad del clima parecen favorecer sobremanera el proceso de una reunión idílica del hombre con su entorno.

Un contexto ambiental, por lo demás, como bien sabemos, capilarmente entretejido por la presencia del hombre, y en última instancia significado por

ésta; paisaje, pues, que interacciona con los arquetipos humanos convertidos en modelos ejemplares de conducta cotidiana.

Un paisaje, por tanto, que fundamenta experiencias atávicas, que se entretejen con conductas humanas que otorgan significados a una existencia contemporánea ya completamente desprovista de valores, de códigos éticos de interacción con el resto de los hombres y con la madre naturaleza.

"Experiencia *versus* pobreza". En relación a los viajes que, durante los primeros decenios del siglo xx, realizan muchos intelectuales extranjeros, en su mayor parte huyendo de la barbarie nazi y a la búsqueda de una *luz* mediterránea que pueda rescatar sus existencias, se imprimen de modo indeleble las reflexiones de Walter Benjamin (1933), generadas por su estancia de algunos meses en la isla de Ibiza:

> "La cotización de la experiencia se ha venido abajo, y ello además en una generación que, entre 1914 y 1918, ha tenido una de las experiencias más tremendas de la historia. (...) Se muestra con claridad que nuestra pobreza en experiencia es tan solo una parte de la gran pobreza (...). Esta pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no sólo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie (...) ¿Adónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia delante. (...) Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente"[9].

Por otro lado, hay que reconocer que en el clima arquitectónico español de principios de siglo se percibe, en general, una atención renovada hacia lo que puede hallarse encerrado en la acepción de "arquitectura popular".

En el mundo editorial se difunde[10] así un interés por las construcciones tradicionales que, si por un lado van a permitir mostrar a la opinión pública el valor de las formalizaciones locales, defendiendo la recuperación de los distintos regionalismos, por el otro van a constituir algo así como un campo de reflexión compartido por personalidades de ideología harto distinta. En efecto, muchos proyectos españoles de comienzos del siglo XX, bajo la égida de los distintos regionalismos empeñados en establecer una continuidad de hecho con las tradiciones del país, aspiran a realizar en la práctica una arquitectura más humana y natural, cuyo ejemplo sería justamente la permanencia de cierta arquitectura *sana*, aún presente en algunas áreas del territorio español.

Por tanto, no será ninguna casualidad que en el primer número de la revista *A.C*[11] apareciera el sintomático paralelismo entre las viviendas en serie de Oud en la Stuttgart-Weissenhof de 1927 y las casas "sin arquitecto" de Sant Pol de Mar.

El método binario, al que tantas veces acudirían los arquitectos del GATEPAC, en general aplicado como una contraposición maniquea, se suaviza en este caso hasta reconvertirse en un insinuante paralelismo entre afines. Según esta lectura guiada, lo estándar, la taylorización, el principio de máximo ahorro de medios tecnológicos y expresivos no derivarían de ningún recurso exclusivo de la modernidad; muy al contrario, sus raíces se hundirían en un pasado lejano de naturaleza antropológica, mostrando puntos de coincidencia sintomáticos con métodos ancestrales de producción artesanal.

9. BENJAMIN, W., "Experiencia y pobreza", publicado el 7 de diciembre de 1933 en la revista *Die Welt im Wort*, in W.Benjamin, *Obras, libro II / vol.1*, Abada editores, Madrid 2007; pp. 216-222.

10.Entre las aportaciones más destacadas, recordamos: DANÉS I TORRAS, J., *Arquitectura popular*, Barcelona 1919; BAESCHLIN, A., *Casas de campo españolas*, Canosa, Barcelona 1930; GARCÍA MERCADAL, F., *La Casa popular en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1930; BAESCHLIN, A., *Ibiza*, Cuadernos de Arquitectura Popular, Vilanova, Valencia 1934.

De hecho, entre 1933 y 1934, las manifestaciones públicas del GATEPAC parecen orientarse de forma gradual hacia conceptualizaciones que se alejan de los radicalismos de la arquitectura moderna de inspiración *nórdica*[12]. Y los dos números monográficos dedicados a la arquitectura popular (18, segundo trimestre 1935)[13], y a la arquitectura rural de la isla de Ibiza (21, primer trimestre 1936) se inspiran en esta concreta indicación ideológica, dirigida a la revalorización "moderna" de la arquitectura tradicional del Mediterráneo.

Justamente en esta última publicación confluirán los estudios –de corte intensamente antropológico– y los detallados reportajes fotográficos realizados in situ por el *ex-dadaísta* Raoul Hausmann, así como los de Erwin Heilbronner.

> "Acabando de finalizar un trabajo mío sobre esta materia me parece conveniente entregarle a Ud. el conjunto cuya publicación en *A.C.* podría resultar muy interesante [...]. Verá Ud. que mi trabajo, basado en estudios detallados y acompañado por varios planos concienzudamente medidos, abre diferentes nuevos aspectos sobre la muy peculiar arquitectura de esta isla y sus orígenes. Verá Ud. además que los trabajos fotográficos, resultados de una expedición de más de 2 años en la misma isla revelan lo extraordinario de su estilo en todos sus detalles"[14].

Con un elogio sincero de la autoconstrucción, mientras que Hausmann insiste en las virtualidades geométricas de la casa ibicenca –destacando su principio de vertebración a partir de cuerpos simples que crecen según las necesidades de sus moradores–, Erwin Broner (el arquitecto modificó su apellido tras el ascenso nazista) focaliza la belleza formal de unos núcleos residenciales destinados a satisfacer con soluciones elementales las instancias básicas del habitar, como producto de intuiciones felices que logran componer las partes en un conjunto armónico, desprovisto de "vanidades y ostentaciones".

El marco mediterráneo y, en concreto, este *enclave* peculiar que es Ibiza, había en efecto ido tomando, a lo largo de los años treinta, una especie de identidad mitográfica para una *intelligencija* europea en fuga de regímenes liberticidas y de los atropellos de una ideología maquinista de consecuencias enajenadoras.

> "Cuando llegué a Ibiza por primera vez, el verano de 1930, todo estaba enterito todavía, pocos pies civilizados y profanos habían tenido la suerte de pasearse por allí. Cuando bajamos del barco, los indígenas, con la boca abierta bajo los inmensos sombreros de sol, nos miraban como nosotros miraríamos, en el Prat, el aterrizaje de habitantes de Marte o Saturno. (...) Yo estaba trastornado: las casas y todas las otras construcciones de la isla, puras, masas blancas, geométricas y necesarias, resultado de una ciencia arquitectónica procedente de la más antigua y profunda sabiduría, significaban para mí la demostración y la realidad de todas las teorías para cuya predicación acabábamos de construir en Barcelona el GATCPAC"[15].

El deseo de una dimensión más *auténtica*, en contacto con una tradición de vivir en apariencia no contaminada, en la que el hombre podía ensayar formas existenciales y representativas íntimamente vinculadas a sentimientos de autoctonía, había provocado que se instalaran en la isla, entre 1932 y 1936, diversos exponentes insignes de la cultura europea: entre otros, el escritor Albert Camus, el pintor Wolfgang Schulze (Wols), el poeta Rafael Alberti y María Teresa León, el escritor Elliot Paul, el crítico de arte Jean Selz, el filósofo Walter Benjamin.

11. *A.C.* n. 1, Barcelona 1931, pp. 24-25.
12. "Conferencia de J. L. Sert, arquitecto del GATEPAC", *A.C.* n. 16, cuarto trimestre 1934, pp. 43-44: "Las Siedlungen alemanas [...]. Estas construcciones espiritualmente miserables son un ejemplo más, repetido con frecuencia en la historia, del peligro de las teorías [...] Los errores de los arquitectos que han llevado el funcionalismo hasta el absurdo y [...] copiaron los elementos que hoy podemos llamar de 'decoración maquinista'. [...] Debemos defender una arquitectura de clima, una arquitectura mediterránea hecha para un sol intenso, una atmósfera diáfana y un paisaje amable". Ya había aparecido con anterioridad, en la revista *Art*, un artículo del GATCPAC que anticipaba temas que tendrían plena acogida en los números sucesivos de *A.C.*: "La arquitectura moderna, actualmente bien comprendida, tiene muchos puntos de contacto con la arquitectura popular mediterránea. ¿Por qué entonces se ha definido germánica esta arquitectura moderna? [...] La victoria técnica puede que vaya a los países nórdicos hasta el momento más avanzados, sin embargo es evidente que, arquitectónicamente, el mediterráneo influye espiritualmente, al menos en arquitectura, en toda la Europa actual. La arquitectura moderna es un regreso a las formas puras del mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!" GATCPAC, "Las raíces de la arquitectura moderna", *Art* n. 3, Barcelona 1933. Es significativo que este artículo vaya acompañado por imágenes de casas tradicionales de Ibiza y de arquitectura de Le Corbusier, de racionalistas italianos y del mismo GATCPAC.
13. En el editorial de este número, se expresan con claridad las premisas: "Características principales comunes a esta arquitectura, son sus elementos: 'puertas, ventanas, pórticos, etcétera, todos a escala humana, y con una ausencia absoluta de motivos decorativos superfluos y de artificios absurdos. [...] Otra característica esencial es que ni el alzado ni la planta responden nunca, en la arquitectura popular, a una composición premeditada. El conjunto no es otra cosa que una sencilla yuxtaposición de cuerpos simples con el mayor sentido racional". "La arquitectura popular mediterránea", *A.C.*, n. 18, segundo trimestre 1935, p. 15.
14. Carta de Hausmann a Sert, 16-11-1935, Fondo AC-GATCPAC, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.
15. Entrevista a G. Rodríguez Arias, citada en RODRÍGUEZ BRANCHAT, R., *La construcció d'un mite. Cultura i franquisme a Eivissa, 1936-1975*, editorial Afers, Barcelona 2014; pp. 32-33.

Fig. 3. Benjamin en "La Casita", con Jean Selz y su mujer Guyet, 1933.

La primera presencia de Benjamin en la isla está fechada entre el 20 de abril y el 17 de julio de 1932. Una segunda estancia se prolongará entre el 11 de abril y el 25 de septiembre de 1933, poco después de que Hitler se convirtiese en canciller plenipotenciario de la Alemania nazi (23 de marzo de 1933), mientras estrechos amigos de Benjamin –como Bertolt Brecht, Sigfried Kracauer y Ernst Bloch– abandonaban precipitadamente el país:

> "En el preciso momento en el que tu te diriges a las metrópolis europeas, yo me retiro a su rincón más alejado (...). Se entiende por todo ello que la isla se encuentre al margen de los movimientos del mundo, incluso de la civilización y que es preciso también renunciar a todo tipo de comodidades; esto puede hacerse sin problema (...) por la disposición de ánimo que le proporciona a uno su paisaje, el más virgen que jamás he encontrado. (...) De igual modo son arcaicos sus interiores"[16].

Por otro lado, durante el período trascurrido en Ibiza –de apenas 9 meses en total– de anhelada *paz* pero de grandes penurias económicas, Benjamin, a quien los habitantes de San Antonio le atribuyeron el apodo de "el miserable", cambió de alojamiento hasta siete veces. Uno de sus refugios fue incluso la obra inacabada de una casa, en la que redactó el boceto del ensayo después publicado con el título *Erfahrung und Armut* (Experiencia y pobreza)[17].

En cambio, cuando residió –por dos meses– con la familia Noeggerath, en Sa Punta des Molí, tuvo efectivamente la ocasión de experimentar la vida cotidiana en una auténtica casa rural de la isla.

> "Las primeras imágenes sobre las que cabe reflexionar: los interiores que se descubren en las puertas abiertas cuyas cortinas perladas están recogidas. Aún sobresale, venciendo a la sombra, el reluciente blanco de las paredes. Y ante las del fondo hay normalmente en la habitación de dos a cuatro sillas perfectamente alineadas y simétricas. Tal y como están dispuestas, sin pretensiones en la forma pero con un mimbre sorprendentemente bello y sumamente representables, puede deducirse de ellas varias cosas. Ningún coleccionista podría exponer en las paredes de su vestíbulo valiosas alfombras o cuadros con mayor confianza en sí mismo que el campesino estas sillas en la habitación desnuda. Pero tampoco son únicamente sillas, han cambiado su función al instante, cuando el *sombrero* cuelga encima del respaldo. Y en este nuevo arreglo, el sombre-

16. Carta a G. Scholem, San Antonio, Ibiza, 22 de abril de 1932 en BENJAMIN, W., *Cartas de la época de Ibiza*, edición e introducción de V.Valero, Pre-Textos, Valencia 2008; p. 35; p. 37.
17. Se remontan también al periodo ibicenco los *Ibizenkische Folge*, siete cuentos ambientados en la isla, además de algunos artículos periodísticos, así como las anotaciones presentes en sus diarios.

Fig. 4. Raoul Hausmann, "Tres sillas", 1934.

ro de paja no parece menos valioso que la silla. (...) Valiosas pueden ser sillas y vestidos, cerraduras y alfombras, orzas y cepillos de carpintero. Y el auténtico secreto de su valor es esa sobriedad, esa parquedad del espacio vital, en el cual no sólo pueden ocupar visiblemente el lugar que les corresponde, sino que tienen espacio de juego suficiente para poder satisfacer la gran cantidad de funciones ocultas, sorprendentes una y otra vez, en virtud de las cuales el objeto vulgar se convierte en valioso"[18].

Observaciones sobre los objetos populares extraordinariamente cercanas a las investigaciones antropológicas que desarrollaba al mismo tiempo Raoul Hausmann, el *dadasophe,* que permanecerá en Ibiza entre el 28 de marzo de 1933 al 16 de septiembre de 1936, y a quien el mismo Benjamin se referirá –en una carta del 15 de abril de 1933– con el término un poco burlón de "huésped de verano". De hecho Hausmann no sólo fotografiará "sillas", sino que hablará de ellas de manera particularizada:

"(tres sillas) ... así somos nosotros los europeos, tan incorregibles, tan torpes, acostumbrados a lo acostumbrado que la casa, de piedras y vigas, de espacios hechos de argamasa y cal, solo fue nuestra casa, será nuestra casa, cuando los armazones de tres sillas se depositaron en ella (...). Gracias a este punto central, que forman tres sillas alrededor de una mesa en la caja oblicua de la *sala* blanca, se comprende la estructura, la interrelación de los espacios aislados"[19].

Tristan Tzara, por otra parte, decía que Hausmann mostraba más propensión por el arte de vivir bien que por el arte en sí; y lo acompañarán en su aventura ibicenca tanto su esposa Hedewig Mankiewitz como Vera Broïdo, una joven de origen ruso que había sido anteriormente su modelo.

"Recogimos nuestras cosas y nos fuimos, a principios de 1933. (...) Simplemente, planeamos unas vacaciones veraniegas más largas que las habituales, sin llevarnos más que lo estrictamente necesario. (...) Nos enamoramos de Ibiza, del paisaje, sus casas y sus gentes. (...) Raoul fotografiaba casas, casas y más casas. Le fascinaba la arquitectura rural del lugar, la pureza perfecta de sus líneas, el equilibrio de sus componentes. (...) Nosotros las llamábamos 'las casas que crecen'. (...) Hacía numerosos dibujos de arquitectura (...). Hizo retratos de los habitantes del pueblo, de nuestros vecinos y sus hijas, etc. Y de los utensilios y las sillas utilizadas en las casas campesinas, que eran muy hermosas"[20].

Del conjunto de apuntes de Hausmann quedarán solo tres pequeños blocs de notas, en los que el autor anotará sus observaciones arquitectónicas y dibujos de objetos, presentando de modo sintético sus varias facetas como arquitecto, historiador, antropólogo, etnólogo...

Las fotos de Ibiza, en cambio, serán las ultimas realizadas, como reportaje continuado durante la carrera de Hausmann; su interés se dirigirá principalmente a los efectos de la visión, la incidencia de la luz mediterránea, centrándose en los detalles según un planteamiento antrópico más que estético.

Muy prolífica será también su producción de artículos, desarrollo de estudios analíticos que el autor había ido realizando en persona sobre el territorio ibicenco:

"Ibiza es, por antonomasia el país de la arquitectura sin arquitecto. Las casas que allí construyen los campesinos son de un estilo tan puro y de una expresión tan armónica, que pueden sostener perfectamente la comparación con las obras reflexivas y calculadas de la arquitectura moderna. Tan pronto huis de la ciudad, vais de sorpresa en sorpresa: por doquier la misma perfección plástica, la nobleza de formas de las casas. (...) Estáis en presencia de una expresión más pura, más finamente intuitiva del arte de construir"[21].

18. Extracto del *diario* ibicenco de W.Benjamin, citado en VALERO, V., *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933*, Península, Barcelona 2001; p. 22.
19. HAUSMANN, R., *Hyle. Ser-sueño en España*, Ediciones Trea, Gijón 1997; p. 92; p. 93.
20. "Entrevista con Vera Broïdo", en AA.VV., *Raoul Hausmann*, IVAM Centre Julio González, Valencia 1994; p. 146; p. 148.
21. HAUSMANN, R., "Ibiza y la arquitectura sin arquitecto", *D'Ací i D'Allà*, n. 148, Barcelona 1936; citado en AA.VV., *Raoul Hausmann. Arquitecto. Ibiza 1933-1936*, Edicions de 'Sa Nostra' Caixa de Balears, 1991; p. 28. R. Hausmann y W. Segal, "L'Architecture de l'île d'Ibiza", *Oeuvres* n.9, Lausanne 1934. "(Las casas) se blanquean con cal. (...) Las puertas y las ventanas acristaladas son escasas; se hacen de madera y son muy pequeñas para proteger el interior de las casas de los calores fuertes del verano, la reverberación de la luz sobre las paredes blancas es tal que las habitaciones están suficientemente iluminadas (...) Tales son los elementos de esta arquitectura donde la preocupación por las grandes líneas prima sobre los detalles, donde el juego alegre de los volúmenes permite modulaciones nuevas y que, contra toda doctrina, encuentra la más antigua, la más alta tradición y permanece como un vivo ejemplo de mesura y claridad". Citado en AA.VV., *Raoul Hausmann. Arquitecto. Ibiza 1933-1936*, Edicions de 'Sa Nostra' Caixa de Balears, 1991; p. 32.

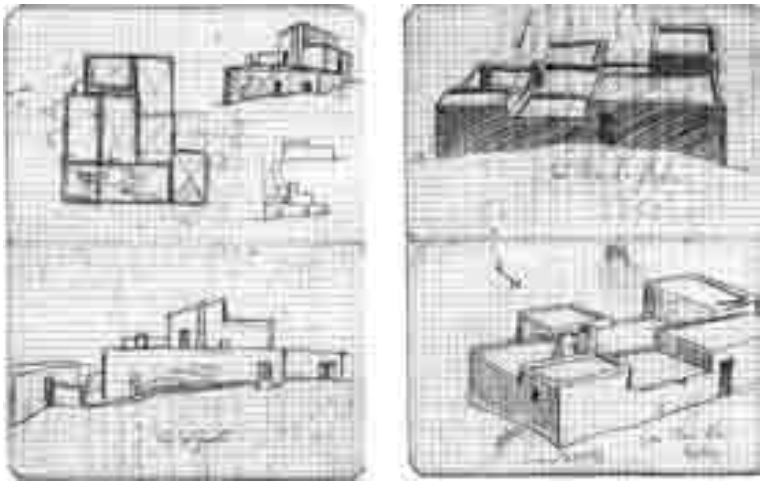


Fig. 5. HAU.9 Raoul Hausmann, cuaderno de notas París, 1935.

Son anotaciones rigurosamente arquitectónicas, a partir de levantamientos de formalizaciones inéditas para el autor ("En Europa ya casi no se encuentran formas arquitectónicas autóctonas") y que cautivarán a los mismos componentes del GATCPAC:

> "La casa rural ibicenca conserva su vestigio de caverna (...). Otra gran diferencia con la planta romana es su disposición sobre el terreno: cubos más o menos altos, largos o anchos se unen de forma escalonada formando un bloque rítmico. Los dormitorios se sitúan en el lugar más alto; el porche o *porchet*, en el más bajo. Este complejo constructivo consiste en varias piezas cúbicas edificadas alrededor de la cocina y del porche según las necesidades de sus habitantes. (...) Este tipo de construcción es un ejemplo insuperable de funcionalidad arquitectónica. (...) Prácticamente no hay elementos decorativos en la casa rural ibicenca"[22].

Posteriormente, una vez retornado a Europa central, a partir de esta experiencia de tres años en la isla Hausmann redactará (entre 1947 y 1956) una suerte de autobiografía novelada, que verá la luz en Alemania con el título de *Hyle. Ein Traumsein in Spanien* (Hyle. Ser-sueño en España)[23].

Se narra, en este volumen, la convivencia ibizenca con la esposa y con su amiga, en busca de nuevas formas de vida, de relaciones experimentales, de una diferente organización de la propiedad y de los roles sociales.

Es un texto que asume aspectos indudablemente oníricos y que presenta una cierta imprecisión en los detalles históricos referidos, pero que sin embargo se impregna de una fuerte capacidad evocadora, recalcando en primer lugar los aspectos simbólicos de la existencia cotidiana en la isla.

No por casualidad, el título *Hyle* confiere el rol de protagonista a la "tierra", a los vínculos telúricos, a las raíces que se entrelazan entre hombre y paisaje, en un *enclave* leído casi en términos uterinos: priorizando las asociaciones maternas en la descripción de casas con interiores oscuros, vistas como eficaces refugios domésticos, como cobijos, como nidos.

Reivindicación de la simplicidad, de la inmediatez, en una palabra del primitivismo; un arcaismo que –no obstante– se quiere hacer entrar en dialéc-

22. HAUSMANN, R., "Orígenes y descripción de la casa rural ibicenca", *Revista de Tradiciones Populares (I)*, Madrid, 1944; citado en: AA.VV., *Arquitectura y espacio rural en Ibiza*, Col.legi Oficial d'Arquitectes Illes Balears, 2002; pp. 179-180.
23. HAUSMANN, R., *Hyle. Ser-sueño en España*, Ediciones Trea, Gijón 1997.

tica con la "cultura" del norte, con los intelectuales que bajan al Mediterráneo para meditar, elaborar obras de arte más "verdaderas", escribir libros, persiguiendo con insistencia un fundamental rescate del embrutecimiento de la civilización mecánica.

Aunque en definitiva no se trata más que de un *Ein Traumsein in Spanien*, es decir, de un "sueño": el sueño de la impracticable toma de distancia de un presente metropolitano e históricamente trágico.

> "Todo duerme aquí un limitado y agradable sueño: las costumbres, las casas, los hombres y las mujeres, sólo los que llegan aquí como extranjeros sueñan, o hacen como si soñaran con cosas para sustituir una actividad, que abandonan o ya han abandonado desde el principio. (...) ¿Qué ha dicho Adolf Hitler? (No nos preocupemos de ello, estamos de vacaciones)"[24].

Erwin Broner comenzará a estudiar Bellas Artes en 1919, siendo alumno de Hans Hofmann y de Oskar Kokoschka, y realizó estudios de arquitectura entre 1928 y 1931, en la Technische Hochschule de Stuttgart, donde habría tenido como maestro a Paul Schmitthenner, y no –como desde un inicio siempre se ha sostenido, incluso por Sert– una formación de tipo "bauhausiano"[25].

Perseguido por la policía nazi, a causa de sus orígenes hebreos, consigue afortunadamente huir hacia España, vía Suiza, llegando a Barcelona en octubre de 1933, para después trasladarse a Ibiza en 1934.

> "En 1933, un joven arquitecto alemán se puso en contacto con nuestro grupo, GATCPAC, en Barcelona. Nos escribía desde la isla de Ibiza, entonces casi desconocida, y nos remitía una serie de fotografías y planos que constituían para nuestro grupo una revelación. Las fotografías mostraban masías ibicencas y algunas iglesias de una simplicidad y belleza únicas. Los planos precisos y acotados estaban dibujados con mucho cuidado. Broner, que conocía nuestra revista *A.C.*, entonces en sus inicios, nos transmitía un mensaje de fraternización. Habíamos encontrado a un amigo desconocido que, como nosotros, buscaba una nueva ruta, nuevos horizontes, que esta arquitectura del pueblo, sin estilo ni época, nos descubría"[26].

Sus primeros contactos con una isla que le hechizará al instante, y que recorrerá a lo largo y ancho en bicicleta, serán mediatizados desde el inicio –como en el caso de Hausmann– por el objetivo fotográfico, por el registro de lo existente más que por una perspectiva proyectual. Y los resultados del estudio de la arquitectura rural existente en la isla se reflejarán ampliamente en el número 21 de la revista *A.C.*, donde encontraremos además publicado su primer trabajo en España: "Establecimiento de baños en la playa de Talamanca".

En este número de la revista, tras un artículo de Hausmann ("Elementos de la arquitectura rural en Ibiza"), encontramos una serie de páginas firmadas por E. Heilbronner[27], presentadas como un catálogo de "viviendas rurales" examinadas por el autor y publicadas en la revista con sus levantamientos más un amplio reportaje fotográfico.

> "La casa típica ibicenca que, a veces aparenta cierta complicación, es, en realidad, consecuencia lógica de las necesidades y posibilidades del campesino desde todos los puntos de vista: clima, trabajo, medios constructivos, medios económicos, etc., en fin, es una vivienda perfecta y netamente funcional (...). Esas viviendas rurales nos impresionan por su belleza formal, como todo lo que es *bueno* y se ajusta simplemente a su objeto (...). Los campesinos, a pesar de ser analfabetos la mayor parte de ellos, están dotados del sentido importantísimo de la 'intuición', uniendo todas las partes en un conjunto armónico, sabiendo prescindir de vanidades y ostentaciones"[28].

24. HAUSMANN, R., *Hyle. Ser-sueño en España*, Ediciones Trea, Gijón 1997; p. 56; p. 57.
25. Esto, es por lo menos, lo que sostiene J. Medina Warmaburg en: "Gran Turismo. Sobre arquitectos alemanes, imaginería mediterránea y la dialéctica de 'lo moderno'", AA.VV., *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965,* IV Congreso Docomomo, Valencia 2003; p. 65. La obra de Schmitthenner, en su conjunto, es testimonio de un recorrido heterodoxo respecto a aquello reconocido por la arquitectura moderna, según un ideario en el que la "intuición" revestía a pesar de todo un papel importante.
26. Carta de J.Ll.Sert a E.Bechtold, de diciembre 1973, publicada en AA.VV., "erwin broner, 1898-1971", *D'A. Revista Balear d'Arquitectura*, n. 11-12, abril 1994; p. 25.
27. En 1935, Erwin Broner se trasladará a Barcelona, a la búsqueda de trabajo; con el estallido de la guerra civil, intentará afiliarse, sin éxito, a la Brigadas Internacionales; posteriormente, desde París, iniciará los trámites para emigrar a Estados Unidos. Cuando consigue la ciudadanía americana, transformará definitivamente su apellido de Heilbronner a Broner.
28. HEILBRONNER, E., "Ibiza (Baleares). Las viviendas rurales", *A.C.* n. 21, Barcelona, primer trimestre 1936; p. 15. (carácter en negrita en el original).
29. Será el pintor Will Faber quien realizará las pinturas murales en este pequeño edificio de servicios en la playa -promovido por un emprendedor checoslovaco- que se convirtirá en un importante punto de encuentro de los extranjeros residentes en la isla. W.Faber llega a Ibiza en 1934, con la intención de pasar un período de vacaciones, pero permanecerá hasta 1936. En los últimos meses, con su esposa Emma, frecuentará asiduamente a Hausmann, por él introducido en la redacción de la revista *d'Ací i d'Allà*, para la cual en aquella época Faber estaba realizando el diseño gráfico. Realiza diversos paisajes de la isla y retratos de sus habitantes y en Sant Antoni llevará a cabo la decoración de los interiores del hotel más lujoso de la isla: el Hotel Portmany. Tras la guerra civil, Faber volverá a Ibiza en 1939, y a partir de aquel momento se moverá entre Ibiza y Barcelona.
30. La multiforme e intensa actividad desarrollada por el autor en la isla durante los años de la postguerra (arquitecto, pintor, diseñador gráfico, activista cultural y social), quedará fuertemente influenciada por lo que ya el propio Benjamin trazara lucidamente en sus ensayos ibicencos y, sobre todo en el fundacional *Experiencia y pobreza*: "En 1950 vinimos por un año a Europa y nos instalamos en París, pero para Erwin Europa era Ibiza y dedicarse a pintar. (...) Vivíamos de una manera muy primitiva, sin agua caliente y sin luz aunque la encendían todas las tardes a partir de las 7, durante una hora o dos, con una bombilla de 40 vatios. Erwin, con la ayuda de un fontanero construyó una ducha en el acantilado, porque acostumbrados a ducharnos todos los días no podíamos soportar no hacerlo. Por supuesto que la ducha era de agua fría y en el invierno era horrible". "Los ibicencos no han sabido aprovechar el tesoro que era su isla", entrevista con Gisela Broner por M. Pallarés, *Diario de Ibiza*, 25 de noviembre de 2001; p. 9.

Fig. 6. HAU.13 Raoul Hausmann, Can Frare Verd en Sant Agustí.

Seguidamente se publica la que será la primera arquitectura moderna en Ibiza: "Baños de Talamanca", proyecto en el que en principio aplicaría sus contemporáneos trabajo de campo. Aunque aquí no nos encontremos frente a una unidad doméstica, sino ante un edificio público, en él destacan algunas pautas lecorbusieranas (véase, por ejemplo, la villa Le Lac, 1922-1924, en el lago Leman), y será relevante el uso del color, que interviene activamente en la composición plástica del conjunto[29].

Los "Baños", se configuran así como un ensamblaje volumétrico muy articulado, a pesar de la modestia del encargo, interactuando con el paisaje marítimo a través de una serie de aberturas de la pared perimetral y una sucesión de vistas fragmentarias que hacen posible la mediación de lo construido con el entorno. Un primer episodio proyectual de lograda dialéctica entre arquitectura, pintura y naturaleza; aspectos éstos que serán centrales en la obra posterior de Broner, establecido definitivamente en Ibiza desde 1951 hasta su muerte en 1971, y cuyo ejemplo arquitectónico más destacado sea quizá la propia casa Broner (1960), recientemente restaurada y transformada en casa museo[30].

Concrección de una actitud proyectual interesada en las *auténticas* producciones del contexto rural, que aspira a la definición de una arquitectura ambientalista, capaz de interactuar prolíficamente con las peculiaridades del lugar. Identificación, por tanto, de una arquitectura de la diferencia (frente a la uniformidad enajenadora de la civilización urbana), volcada en la sencillez y al mismo tiempo ajena a las fantasías retorcidas de artistas poco originales, o

a los caprichos narcisistas de la creatividad individual. En definitiva, se trataría de una arquitectura fuera de las modas, constitucionalmente desprovista de condicionantes temporales siendo, en cierto sentido, también una arquitectura *primaria*, marcada por un fuerte anti-historicismo, adecuado para recuperar iconismos esenciales.

UNA TABLA DE SALVACIÓN PARA FISAC

José Manuel Pozo

LA ZOZOBRA DE FISAC

Cuando en 1942 Fisac termina la carrera ya trabajaba en el estudio de Ricardo Fernández Vallespín[1]; que, cuando se ordene sacerdote, en 1949, dejará a Fisac al frente de todo, incluidas las obras que él mismo estaba entonces construyendo para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; que tal vez por eso a veces aparecen atribuidas también a Fisac. En 1941 Fisac proyecta su primera obra para el CSIC (la Iglesia del Espíritu Santo), un encargo que había recibido antes de haber terminado la carrera; lo cual solo se explica por la confianza que Albareda[2] tenía en Fernández Vallespín y, a través de él, en Fisac, que trabajaba con él.

Ambos, en aquellos años, tanto en las obras firmadas por los dos, como en las que cada uno desarrollaba personalmente[3], se movían dentro de los parámetros de una arquitectura de corte académico, recurriendo a un clasicismo muy poco convincente y un tanto trasnochado –del que resulta ejemplar el proyecto para un Instituto de Enseñanza Media de Málaga (1944), que firman los dos[4]–; sin abandonar el clasicismo, poco a poco fueron depurando su modo de hacer, evolucionando hacia formas más contemporáneas y abstractas, por influencia evidente de la arquitectura nórdica; sobre todo a partir del viaje de Fernández Vallespín al norte de Europa (en 1947 para buscar ideas para el proyecto del Patronato Juan de la Cierva[5]); un viaje que después repetirá paso por paso Fisac en 1949 –cuando Fernández Vallespín abandone el estudio–, buscando también él inspiración para un proyecto para el CSIC, al igual que hiciera Fernández Vallespín en el 47, aunque ese viaje ejercerá una influencia sobre Fisac más intensa que la que ejerció el suyo sobre Fernández Vallespín[6] (Fig. 1).

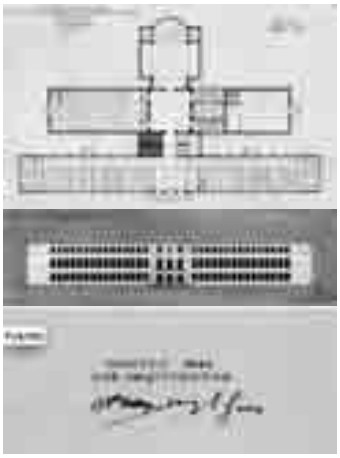


Fig. 1. Proyecto de Instituto para Málaga (1944) y firma de Fernández Vallespín y Fisac.

Fisac, como él mismo reconoce, estaba entonces en crisis:

> "al salir de la Escuela andaba yo convencido, como todos los arquitectos, de que el Movimiento Moderno estaba en vía muerta. (…) Y es entonces, en esa circunstancia, ahogándome, cuando me agarré a lo clásico.
>
> Hay, pensé para mi, no un estilo sino unas relaciones y unas armonías que son eternas y que han ido decantándose durante siglos, partiendo desde los templos griegos hasta nuestros días: esto es un buen salvavidas".

1. Ricardo Fernández Vallespín (El Ferrol, 23 de septiembre de 1910; Madrid, 28 de julio de 1988) terminó la carrera en mayo de 1934, aunque recibirá el título en junio de 1935. En 1940, al termino de la guerra civil, recibió los primeros encargos de proyectos para el recién fundado Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1939). Por razón de esos encargos en los meses de marzo y abril de 1947, viajó a Suiza, Holanda, los países escandinavos e Inglaterra. Este periplo europeo es uno de los primeros viajes documentados de un arquitecto español fuera de nuestras fronteras después de la Guerra Civil, y anticipa el itinerario del posterior viaje de Fisac, que lo repetirá casi exactamente en 1949, también por razón de sus trabajos para el CSIC. (Vid. SAN ANTONIO, Carlos; "El viaje desconocido de un arquitecto olvidado", revista Ra, n. 12, Pamplona, 2010, pp. 25-36). En 1940-41 Fernández Vallespín asume como colaborador en el estudio a Fisac, que estaba estudiando la carrera, y sobre el que descarga

Pero evidentemente no lo era suficientemente, pues añade a continuación que si bien

> "los edificios realizados entre 1942 y 1945 gustaron y parecieron entonces 'rabiosamente modernos', (…) sentí con toda seguridad que aquello no era el camino. Que aquella arquitectura podría no estar mal, pero nacía ya muerta"[7].

Y es que aunque por entonces la sabiduría y el primer renacentista de Machuca en el Palacio de Carlos V le parecieran "algo incuestionable", como el señala[8], lo cierto es que "la sensación, otra vez, de perder pie, de estar ahogándome, volvió a aparecer. Pero ahora no tenía donde agarrarme"[9].

Es entonces, en esa situación, cuando le llegará, de modo inesperado, la ayuda que necesitaba para salir a flote.

Antes él había intentado aferrarse a lo popular; pero pronto comprendió que ese no era el camino; luego había descubierto el interesante lenguaje plástico de la arquitectura nórdica; pero tampoco eso le había proporcionado la tranquilidad definitiva, como apuntaremos. Y entonces llegará la solución; que vendrá de lejos; y de la que bien podemos decir que más que encontrarla, le salió al encuentro: *ex oriens, lux*.

Y este Congreso es el marco perfecto para considerar la cuestión. Ya que el tema propuesto en él gira en torno a la consideración de la influencia que puede tener en la obra de un arquitecto, de modo puntual o duradero, el hecho de construir en un país distinto del propio.

Y el suceso al que voy a referirme es en ese sentido paradigmático, ya que se trató de algo decisivo en la trayectoria arquitectónica del Fisac; que descubrió fuera de España pero debido a unos proyectos en España; lo cual es bastante singular; y poco común.

Es un caso en el que no se trata ya de ver como reacciona el arquitecto cuando tiene que construir fuera, sino de ver cómo un encargo y las circunstancias extraordinarias que lo rodearon provocaron un inesperado cambio, firme y duradero, en el modo en que su autor pasó abordar su tarea a partir de entonces. Como consecuencia de unos encargos procedentes de Filipinas realizó un viaje a Oriente que cambió su manera de entender y ver la arquitectura que acabó influyendo en toda su obra.

Encuentro un notable paralelismo entre este caso y lo que señalaba Wigley en relación a Utzon y el desarrollo del proyecto de la Opera de Sidney; Utzon, con ocasión de los viajes a Sidney, tuvo ocasión de visitar Japón, China y otros lugares, en los que descubrió cosas que le afectaron mucho y que influyeron sobre el propio proyecto; pero que, según Wigley, no podemos considerar como descubrimientos sino más bien como re-conocimientos, pues lo que el arquitecto interesado y reflexivo encuentra en el viaje, no es sino lo que iba buscando y que de algún modo ya sabía, y que por eso mismo encuentra; de modo que propiamente lo que hace ese viajero es re-conocer 'lo que ya conoce', más que descubrirlo[10].

Y esto es algo que se cumplirá al pie de la letra en el caso de nuestro arquitecto, en medio de su lucha por no tragar agua y lograr alcanzar la orilla. Una orilla que tenía cerca pero que no re-conocía.

pronto mucha responsabilidad a la vista del volumen de trabajo recibido en el estudio; En 1949 Fernández Vallespín se ordena sacerdote y se trasladada a Argentina, dejando a Fisac solo al frente del estudio.

2. José María Albareda (1902-1966), fue Secretario General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas desde su creación, en 1939, hasta su muerte, en 1966.

3. La mayor parte de los encargos del estudio en aquellos años procedían del CSIC. Una parte de ellos los proyectó Fisac. El primero de todos, la Iglesia del Espíritu Santo, cuando el arquitecto manchego aún no había terminado la carrera; después proyecto el Centro de Investigaciones Geológicas y Geográficas, los Institutos de Edafología y de Óptica, la Librería del CSIC y los Institutos Cajal de Microbiología y de Investigación de Santiago de Compostela. Fernández Vallespín firmó en solitario las reformas del antiguo Palacio del Hielo de la calle de Medinaceli y la del Museo Nacional de Etnología, el Instituto Leonardo Torres Quevedo, la Escuela Residencia de Auxiliares Femeninos de Investigación y el Patronato Juan de la Cierva, su última obra antes de marchar a Argentina. El único edificio construido que lleva la firma de ambos es el Edificio Central del CSIC. (vid. SAN ANTONIO, C., Ibid.)

4. Firmado por ambos, pero que construirá años después Fisac solo (1953), cuando ya había descubierto la senda personal hacia la modernidad.
Vid. LOREN-MÉNDEZ, María del Mar; "Tecnología, materia y lugar: Procesos de modernización en la obra española de la posguerra. Instituto de enseñanza media, Málaga. Arquitecto: Miguel Fisac"; en *Informes de la Construcción*, Vol. 64, 526, Madrid, abril-junio 2012, pp. 167-177.

5. Vid. SAN ANTONIO, C.; *Ibid.*

6. Vid. SAN ANTONIO, C.; *Ibid.*

7. FISAC, Miguel; *Carta a mis sobrinos*, (edición privada, diciembre 1982); Ed. Fundación Miguel Fisac, Madrid, 2007, pp. 17-19.

8. FISAC, M.; *Ibid.* p. 21.

9. FISAC, M.; *Ibid.* p. 21.

10. Vid. WIGLEY, Marc; "The Myth of the local"; en *Architect's Journeys*; GSAPP books &T6 Ediciones; Nueva York-Pamplona, 2011, pp. 208-252.

11. Arcas Reales: Colegio Apostólico de Arcas Reales (Valladolid)/Teologado de Alcobendas: Convento, Teologado y Parroquia de San Pedro Mártir en Alcobendas (Madrid)

12. En ese archivo *Archivo del Real Monasterio de Santo Tomás* se conserva parte del *Archivo de la Provincia del Santísimo Rosario de Filipinas*; (en adelante este Archivo se citará como APR).
Hay más documentación sobre esta Provincia en archivos de los vicariatos de Hong-Kong y Manila.

13. Padre Tomás Polvorosa López O.P., Director del *Archivo del Real Monasterio de Santo Tomás, de Ávila*; Real Convento de Santo Tomás, Ávila.

14. Silvestre Sancho Morales (31de diciembre de 1893, Encinacorba -Zaragoza-, 19 de octubre de 1981, Madrid). A los 10 años ingresa en el seminario de Belchite y recibe el hábito de dominico en Ávila, el 6 de enero de 1912, recién cumplidos los 19 años. Estudia después en Nueva Orleáns (EE. UU.) y en la Universidad Católica de Washington. Parte hacia Manila en 1919 ya como diácono, y allí es ordenado sacerdote (19 de septiembre); posteriormente se doctora en teología (1922); en 1935 es nombrado Rector del Colegio de San Juan de Letrán (Manila), pero se ve obligado a regresar a España por enfermedad. En 1936 es nombrado prior del Real Convento de Santo Tomás (Ávila). Regresa a Manila al ser nombrado Rector de la Universidad de San Tomás (1936-1941); es reelegido en 1941, pero se encuentra en España cuando se produce la invasión japonesa de las islas; los japoneses ocupan y cierran la universidad; como no puede regresar a Manila permanecerá en

2

Fig. 2. Convento Arcas Reales (izquierda) y Teologado de Alcobendas (derecha).

Por otra parte esto es algo que nunca se ha explicado de verdad; pues si atendemos sólo al contenido de la historiografía sobre la obra y la persona de Fisac, nos vemos forzados a concluir que su salvavidas tuvieron que ser por fuerza las investigaciones 'óseas' y lo tectónico; cuando eso sólo fue un instrumento útil para materializar una concepción espacial y funcional, pero no fue ni la causa real de la invención arquitectónica, ni el origen del nuevo camino emprendido por él a partir de 1953, ni el oasis anhelado en el que disfrutar de tranquilidad y seguridad. Como tampoco lo fue de modo duradero lo aprendido en el viaje nórdico de 1949.

LA OCASIÓN

La historia arranca con dos encargos que le fueron hechos a Fisac a comienzos de los años cincuenta, y que corresponden a dos de las obras más conocidas e importantes de su trayectoria arquitectónica y del conjunto de la arquitectura española en aquellos años: el convento de Arcas Reales, en Valladolid y el Teologado de Alcobendas, en Madrid[11]. Ambas para el mismo cliente, la Orden de Santo Domingo (Fig. 2).

Fig. 3. Padre Silvestre Sancho O.P. (hacia 1950).

Alguno habrá pensado enseguida que ambas obras están en España. Y es cierto. Ya he apuntado que es un caso singular y curioso, y lo vamos a ver. Alguno otro también habrá podido pensar igualmente que este es un tema ya muy estudiado y en el que será difícil aportar novedades; y tal vez pudiera pensarse así a priori, pero vamos a comprobar que se trata de una suposición infundada.

De lo cual yo he sido el primer sorprendido; más si atendemos al hecho de que estas reflexiones no surgieron como una ocurrencia mía, sino que fue el padre dominico responsable de la custodia del Archivo del Real Convento de Santo Tomás de Ávila[12], el Padre Tomás Polvorosa[13], quien me dio la pista para lo que voy a exponer, de un modo absolutamente fortuito, como expondré más adelante.

El protagonista arquitectónico del suceso es, por tanto, Miguel Fisac; y el cliente la Provincia de Nuestra Señora del Rosario de Filipinas, de la Sagrada Orden de Predicadores (a la que me referiré como Provincia de Filipinas en adelante); al frente de la cual estuvo como Provincial durante aquellos años –1951 a 1959– el Padre Silvestre Sancho[14], a cuyo impulso tenaz y enérgica voluntad debemos buena parte del éxito de aquella empresa (Fig. 3).

España hasta 1951, cuando es elegido Provincial de la Provincia de Nuestra Señora del Rosario (17 de mayo). Fue durante esa estancia obligada en España (1941-51) cuando trata intensamente a San Josemaría Escribá y a través de él entra en contacto con José María Albareda y el entorno del CSIC. En 1955 es reelegido para otro mandato (1955-59). Los ocho años que el P. Sancho estuvo como Provincial coinciden con los de trabajo de Fisac para la orden. Era de carácter fuerte y enérgico; impulsivo y tenaz, aunque afable y comprensivo; a sus cualidades y su empuje se debe en buena medida el éxito de las empresas emprendidas en los años de su provincialato, entre los cuales figura la construcción de los tres proyectos encargados a Fisac.
Refleja bastante bien su carácter y su positivo protagonismo en lo que se refiere a estas obras lo que en un momento le escribirá a Fisac a propósito de ciertas controversias relativas al presbiterio del Teologado de Alcobendas: "Bien enterado de todo y a la vista de lo que me dices, decido finalmente y sin apelación. Quede como está (sic)". *APR*; 5 izquierda, tomo 30, legajo 34, *Correspondencia Miguel Fisac y Provincial P. S. Sancho (1952-1959)*; "Carta de PS a MF, Madrid, 15 de julio de 1959".
(Acerca de esta correspondencia y del APR vid. Notas 12 y 24).

Fig. 4. Estudio de Fisac (1970) en el Cerro del Aire.

Ya he señalado que se trata de un caso realmente singular, curioso e interesante, cuyos efectos van mucho más allá de lo que pudieran suponer esas obras para el curriculum y el prestigio de Fisac; pues aunque recibió premios por ellas, el premio mayor fue lo que descubrió 'por su culpa'. Que es lo que a mi me interesa mostrar.

Porque en cierto modo podemos decir que a eso debemos que la arquitectura de Fisac sea la arquitectura de Fisac, como de algún modo reconocía él mismo cuando afirmaba años después, en una suerte de autorretrato arquitectónico: "Más que descubrir nada nuevo, la casa japonesa me confirmó el concepto espacial de la arquitectura llevada a su más radical realización. Una estética refinadísima, (…) verdadero trabajo de filosofía estética y de estética práctica, y me reafirmaron en el sentido antropomórfico de la arquitectura adintelada"[15]. Un concepto que indudablemente inspiró su propia casa en el Cerro del Aire, en 1956, no como una singularidad caprichosa sino como manifestación de un concepto asumido; que no se evaporó después, pues cuando construyó su estudio, en 1970, junto a su casa, seguía inspirándole (Fig. 4).

El caso que estoy empezando a exponer es uno de esos con los que un investigador agradece encontrarse; de una parte porque ofrece elementos equilibrados y similares que se pueden comparar, cuyas diferencias permiten hacer deducciones fundamentadas; que se dieron además en un espacio de tiempo corto, y de los que se conserva documentación suficiente para formular juicios seguros sin elucubraciones gratuitas ni saltos en el vacío; y de otra parte porque en el objeto de estudio –en este caso la obra de Fisac– aparentemente muy conocido, se descubren aspectos nuevos muy interesantes que arrojan una luz diferente sobre él. Y eso para un investigador es muy estimulante.

Y la satisfacción es todavía mayor cuando el descubrimiento se produce además de modo tan inesperado como este lo ha sido para mí en esta ocasión, como apuntaré. Todo lo cual es muy oportuno en un Congreso como el presente, porque sirve para hacer ver a los más jóvenes que siempre hay sitio para una mayor profundización, aun en los temas aparentemente más estudiados.

LOS HECHOS

Fisac recibe en 1951 el encargo del primero de los edificios mencionados; un convento y centro de formación en Valladolid; para un cliente fue pseudo-filipino, que residía en Manila; y que se iba a construir con dinero llegado de Norteamérica; pero en España; un enunciado que por sí mismo ya despierta la curiosidad y exige explicaciones.

No me voy referir pormenorizadamente a las circunstancias que hicieron posible el encargo, que fueron muy curiosas, porque no es eso lo que me interesa; y porque además ya lo expone cumplidamente Rubén Labiano en otra ponencia de este mismo Congreso[16]; pero la singularidad del caso me obliga a decir algo sobre aquellas. Fundamentalmente para que se pueda entender que papel le correspondió a las Filipinas en todo esto.

Como he señalado el cliente de Fisac fue la Orden de Predicadores. Es sabido que esa Orden está organizada en forma de Provincias, que tienen abso-

15. FISAC, M.; *Carta a mis sobrinos*, op. cit., p. 33.
16. Vid. en estas Actas Comunicación de Rubén LABIANO Rubén. "Los reyes magos de oriente y dos grandes obras de Arquitectura de Fisac".

luta independencia unas respecto de otras; y que pueden abarcar, cada una de ellas, territorios muy distantes entre sí.

Y dentro de esa organización general, la Provincia Dominicana de Nuestra Señora del Rosario es un caso especial: su existencia comienza en el último tercio del siglo XVI[17] cuando llegan a Filipinas los primeros dominicos procedentes de España, vía México; aunque partieron cuarenta de España, a Manila llegaron sólo quince; porque al llegar a México, como antaño sucedió con Cortés, no todos siguieron adelante. Indudablemente hacia falta algo más que entusiasmo para la empresa. Después, con los siglos, y sin dependencia alguna de España, la Provincia fue ampliando su espacio de actuación; y en 1950, cuando arranca nuestra historia, además de Filipinas ya comprendía los territorios misionales de Japón, China, Formosa y Tonkin (actual Vietnam); y el Provincial residía en Manila.

Desde que surgió, esa Provincia tuvo un marcado carácter misional, y carecía de presencia en España, aunque de aquí hubiese partido la iniciativa; pero andando el tiempo la necesidad de incorporar nuevas levas de misioneros dominicos a la tarea en Oriente, movió a la Provincia filipina a mirar de nuevo hacia España y a adquirir conventos aquí, a fin de formar y asegurar un mayor número de vocaciones con las que poder atender convenientemente tantos ministerios como habían asumido en el Extremo Oriente.

Y fue así como en 1830 establecieron un noviciado en Ocaña, con permiso del Gobierno de España, ocupado entonces en desamortizaciones; a ese convento se añadieron otros después, de modo que en 1950 la Provincia filipina tenía a su cargo conventos tan importantes en España como el Real Convento de Santo Tomás, en Ávila.

Por otra parte, no contentos con lo que ya hacían en Oriente, y a consecuencia de las revueltas maoístas en el sudeste asiático, que les cierran muchas puertas, la Provincia decide en 1951 ampliar su campo de misión a Venezuela (y Chile). Para lo que evidentemente necesitaban más brazos. Todo lo cual no es en absoluto ajeno a nuestro tema; pues va ser el origen de la oportunidad de Fisac.

Pues para esa expansión, y con la dificultad de conseguir vocaciones en Oriente para las distintas misiones, necesitaban construir nuevos centros, que fueran el semillero y lugar de formación de las vocaciones necesarias para la Provincia. Y será en España donde decidan construirlos, pues de hecho, por entonces, la mayoría de los dominicos de la Provincia se formaban en España[18], donde además por entonces había un florecimiento desmesurado de vocaciones[19].

Para eso hacía falta mucho dinero. Porque aunque el empuje y la fe del P. Sancho eran grandes, necesitaba el dinero.

En la comunicación de Labiano dentro de este congreso se da cumplida razón de los detalles del hecho fundamental que hizo posible la puesta en marcha del proceso de construcción de los edificios a que me voy a referir. Que no es otro que la Guerra del Pacífico y sus consecuencias.

Pero yo también tengo que esbozar mínimamente aquellos hechos para que pueda entenderse lo que voy a exponer.

17. Es una Provincia antiquísima dentro de la Orden de Predicadores, aprobada como tal el 14 de julio de 1582 en el convento de Santo Domingo de Bolonia. De los cuarenta dominicos que partieron de España para Filipinas en 1586 llegaron solo quince a la bahía de Cavite el 21 de julio de 1587, y a Manila el 25 de julio, erigiendo su primera iglesia el 1 de enero de 1588. El Capítulo general celebrado en Venecia en el año 1592 aprobó la fundación de la Provincia. La Universidad de Santo Tomás es la más antigua de las universidades de Oriente: fue fundada el 28 de abril de 1611. La Provincia carece propiamente de territorio en España. La Provincia de Nuestra Señora del Rosario de Filipinas hoy día está formada por vicariatos, y sigue sin territorio propio en España, donde solo tiene casas de formación –con las parroquias anejas–. Es un caso singular dentro de la Orden. Actualmente tiene cinco Vicariatos: Japón, Taiwan, Filipinas, Venezuela y España. Aunque hoy en día, según la propia Orden, los vicariatos de la Provincia perderían su sentido sin la referencia al Vicariato de España (cfr. Capítulo Provincial de la Provincia de Nuestra Señora del Rosario, Avila , 2-3 septiembre 2013).

18. Es muy significativa a este respecto una directriz emanada del Provincial indicando expresamente que no se permita ordenarse (en España) a nadie que no haya aprendido previamente el inglés, porque sino ya no lo aprenderá; es evidente que todos los dominicos que se formaban aquí lo hacían mirando a su tarea en Oriente.
APR; 5 izquierda, tomo 30, Carpeta "Oficina del P. Provincial".

19. En la postguerra española, y hasta bien entrados los años cincuenta, se dio una impresionante afluencia de candidatos a los seminarios, y a los noviciados de todas las órdenes religiosas; que animaron a todas ellas, y a los obispados, a construir enormes edificios por toda España para acoger aquella avalancha, que se presumía duradera.

5

6

Fig. 5. Portada del ABC del 26 de abril de 19455 La muralla colonial del Fuerte de Santiago, de Manila, atravesada por un carro de combate Americano.

Fig. 6. Patio interior de la Universidad de Santo Tomás (Manila) convertido en campo de concentración (1942).

Sabido es que la Guerra del Pacífico arrancó en 1941, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, con el ataque japonés a Pearl Harbour el 7 de diciembre. Al día siguiente, el 8 de diciembre de 1941, los japoneses iniciaron la invasión de las Filipinas[20], cuya conquista completaron el 9 de junio de 1942. Como resultado de ella se produjo el cierre de la Universidad de Santo Tomás, de los Dominicos, que era la más antigua de Asia (data de 1611), que fue usada como campo de concentración; su Rector era entonces el mencionado P. Sancho, que se encontraba en España cuando tuvo lugar la invasión y el cierre de la Universidad; y ya no pudo regresar, y tuvo que quedarse en España; y aquí estará hasta 1951, cuando regrese a Manila tras ser elegido Provincial de la Provincia filipina.

Es a partir de entonces cuando el P. Sancho viene a ser protagonista importante de esta historia. En ella jugarán un papel decisivo esos diez años pasados en España forzosamente por causa de la ocupación japonesa de Filipinas; porque será por medio de una de las amistades que hizo entonces como llegará a conocer a Fisac.

Como hemos dicho la Provincia necesitaba vocaciones y necesitaba formarlas bien. El Provincial Padre Silvestre Sancho tenía planes ambiciosos al respecto y necesitaba dinero. Disponía ya de algo y esperaba disponer pronto de más, pues nada más terminar la guerra los Dominicos habían reclamado a los Estados Unidos indemnizaciones de guerra por la destrucción de su patrimonio en Filipinas, causada por los bombardeos de los japoneses y de los propios norteamericanos, que machacaron literalmente el centro histórico de Manila (y redujeron a ruinas varios edificios de los Dominicos); el proceso de reclamación fue largo, laborioso y no lineal, y Labiano lo ha documentado pormenorizadamente en su comunicación (Figs. 5 y 6).

Lo importante ahora es saber que la Provincia decidió entonces emplear ese dinero no sólo para reconstruir los edificios destruidos, sino para construir en España los centros de formación que necesitaba; y lo hace con gran ambición; como refleja lo que escribirá el P. Sancho a Fisac en una de sus cartas, viajando en barco hacia España, acerca del Teologado de Alcobendas, el segundo proyecto que le encargó: “todos quieren que sea una cosa completa y de lo mejor que se haya hecho en Europa”[21]; y poco antes, en la misma carta: “hemos aprobado el presupuesto, no de 48.500.000 sino de 55.000.000 para que así tengamos incluso para el moviliario (sic)”[22].

Pero vayamos por orden; recién nombrado (17 de mayo de 1951), el Provincial busca un arquitecto para sus proyectos en España; y lo hace a través de sus contactos y amistades, en círculos próximos al CSIC, que le conducen hasta Fisac; quien recibe en breve espacio de tiempo y de golpe los encargos de Valladolid (Arcas Reales[23]) y Alcobendas, que se construirán uno tras otro, casi solapándose, pero suficientemente separados en el tiempo para que lo que voy exponer tenga interés. (Posteriormente también llevará a cabo la ampliación del Real Convento de Santo Tomás, de Ávila, cuando estaba casi terminado el Teologado)

Fisac, sorprendido de la magnitud de los encargos exclamará: ¡pero para eso hace falta mucho dinero!, a lo que el P. Sancho responderá ufano: “tengo

varios millones de dólares para construir". Entre ellos estaban los dólares de las reparaciones de guerra que la Provincia de Nuestra Señora del Rosario había pedido a los Estados Unidos por la destrucción de los conventos que ella tenía en Filipinas al inicio de la Guerra del Pacífico, así como de los edificios la Universidad de Santo Tomás; a lo cual añadirían además lo obtenido por la venta de terrenos e incluso de una mina de cobre propiedad de la Orden; pero no nos interesan esos pormenores que explica y expone brillantemente en su comunicación Labiano, al que debo agradecer además haberme puesto en la pista de la existencia de la información pertinente en el Archivo de la Provincia de Nuestra Señora del Rosario, una parte del cual ahora se encuentra en el Real Convento de Santo Tomás en Avila (Fig. 7).

Fig. 7. Real Convento de Santo Tomás. Ávila. Ampliación de Miguel Fisac (hacia 1960).

Porque de hecho fue durante mi visita a ese Archivo, como simple acompañante para ayudarle en la investigación, cuando vislumbré el interés de lo que estoy exponiendo, en lo que hasta entonces no había reparado en modo alguno. Y como yo muchos otros, como veremos.

Como he anticipado quien me puso sobre la pista fue el Director del Archivo de Ávila, el Padre Tomás Polvorosa López O. P. Pues hablando con él Labiano y yo, al terminar las búsquedas en el archivo, cuando acabamos hablando de Fisac, mientras comentábamos en amable conversación el sentido de la investigación y los hallazgos realizados; entonces cuando comentó más o menos: es que Fisac se fijaba en todo, y lo asimilaba; por ejemplo la famosa escalera de Alcobendas la trajo de Japón, como muchas otras cosas; me acuerdo perfectamente de cuando subíamos y bajábamos corriendo por ella.

Entonces caí en la cuenta de lo acertado de ese comentario y de la puerta que me estaba abriendo con ello; ya que en efecto la arquitectura de Fisac debe mucho a Japón, y nosotros con él. Hasta entonces no había reparado suficientemente en ello; y no solo yo. Y fue allí, en el vestíbulo del edificio hecho en Ávila por Fisac, donde me propuse estudiarlo.

A Ávila fuimos a documentar una investigación y regresamos con dos.

Y es que en este asunto Japón es doblemente protagonista, de modo absolutamente inconsciente, por supuesto; primero por su ataque; ya que con él hicieron posible indirectamente, al menos en parte, que la construcción de esos dos complejos fuera obra de Fisac; pero especialmente por la influencia que la arquitectura japonesa pasó a ejercer sobre Fisac por causa de esos proyectos, como señalaremos enseguida; que fue desde luego una colaboración más indirecta que la de la invasión, pero más serena y civilizada.

Pues si gracias a lo primero Fisac fue el arquitecto de los dos edificios, lo segundo afectó no solo a esos sino a toda la obra de Fisac; y, a través e ella, en cierto modo, a toda la arquitectura española.

Pero continuemos con el relato; como se ha indicado, el Provincial de la Provincia de Nuestra Señora del Rosario residía habitualmente en Manila; por eso el P. Sancho, recién nombrado Provincial tras encargar a Fisac el proyecto de Valladolid, parte para Filipinas; y Fisac queda en Madrid; de modo que el encargo genera inmediatamente una correspondencia entre ambos, de la que se conservan en el Archivo avulense al que me he referido 77 cartas[24], de las que

20. La guerra fue muy dura (ciertos historiadores comparan algunos episodios de la Batalla de Manila a los de la Batalla de Stalingrado), sobre todo en el abandono de Luzón por los japoneses –1945–, que produjo cerca de cien mil víctimas en la retirada de Manila, con feroces luchas cuerpo a cuerpo y con enormes daños materiales, sobre todo en el corazón del barrio histórico –Intramuros–. El ataque aéreo japonés sobre Manila comenzó el 8 de diciembre de 1941, y en distintas fases y episodios se extendió hasta el 10 de abril de 1942, fecha en que se puede decir que la isla de Luzón quedó en manos de Japón.
La batalla para la liberación de Manila por su parte comenzó con el desembarco americano-filipino en la isla de Luzón el 9 de enero de 1945 y la lucha –encarnizada– se prolongó hasta el 3 de marzo de 1945.
Tanto la primera como, sobre todo, la segunda batalla provocaron la destrucción de muchos edificios históricos, iglesias y conventos, en Intramuros; entre ellos los de los Dominicos.
21. *APR*; Ibid. *Correspondencia...* ; "Carta de PS a MF, Mar Rojo –Canal de Suez–, (15) de abril de 1955".
22. *APR*; Ibid. *Correspondencia...* ; "Carta de PS a MF, Manila, 13 de febrero de 1955".
23. El lugar toma el nombre del hecho de que en él en el siglo XV se custodiaban los dineros de la corona, por ser espacio abierto y fácil de proteger.
24. En *APR*; 5 izquierda, tomo 30, legajo 34, *Correspondencia Miguel Fisac y Provincial P. S. Sancho (1952-1959).*
De las cartas del Padre Sancho (PS) a Fisac (MF) a Madrid se conservan las copias de calco, y por tanto carecen de firma; son 44 –todas dactiloscritas– que van del 20 de agosto de 1952 al 20 de diciembre de 1959 –cubren por tanto todos los años en que el P. Sancho fue provincial, salvo los meses de 1951–; tienen distintas procedencias (Manila, España, Venezuela, Roma...); las cartas de Fisac son las enviadas por él al P. Sancho a Manila; se conservan los originales y están todas firmadas; hay 27 dactiloscritas y 6 manuscritas; van del 21 de enero de 1952 al 23 de diciembre de 1959. Además hay 2 radiogramas del P. Sancho a Fisac y un telegrama de Fisac al P. Sancho.

Fig. 8. Interior de la iglesia del Convento de Arcas Reales.

procede gran parte de lo que voy a exponer y de cuya existencia no tenía conocimiento antes de ir a Ávila.

La primera de todas es de Fisac, fechada en Madrid en enero de 1952; y en ella el arquitecto da cuenta al P. Sancho del envío a Manila de "un par de planos de la disposición general que podría tener el edificio y también unas fotografías de una pequeña maqueta de masas generales que hemos hecho"[25].

Por eso, a falta de mayores precisiones, podemos pensar que el encargo debió recibirlo Fisac en el último cuarto de 1951, a juzgar por la fecha de elección como provincial (17 de mayo) y por la fecha en que arranca la correspondencia entre ambos; así como teniendo en cuenta los tiempos de respuesta empleados por Fisac en la elaboración de las propuestas iniciales para Alcobendas y Ávila, que nos revela la correspondencia. Y de ahí arrancará el 'viaje' hacia el inesperado hallazgo que hará unos quince meses después.

Esas cartas entre Fisac y el P. Sancho se refieren mayoritariamente a la marcha de las obras y a las dudas y a los problemas surgidos en torno a ellas; no sólo los de tipo económico o en relación con el desarrollo de los proyectos, sino también otros de carácter constructivo o estético; por ejemplo cuando el P. Sancho le previene de la oportunidad de disimular algo la modernidad abstracta de los elementos iconográficos en la iglesia de Arcas Reales, que, según le dice, se veían 'picasianos'[26]; o cuando le pide que vista un poco las desnudeces demasiado crudas del Niño que el escultor José Capuz había puesto en brazos de la Virgen que preside el presbiterio de la iglesia de Arcas Reales, atendiendo a que los usuarios de la capilla van a ser muchachos de corta edad que pueden escandalizarse[27] (Fig. 8).

También da cuenta ese epistolario de varios episodios que retratan a Fisac y a sus clientes. Y así es bonito leer lo que el P. Sancho le escribe a Fisac para tranquilizarle a raíz de uno de esos episodios, durante la construcción del Teologado de Alcobendas, diciéndole: "Ten un poco de paciencia con las cosas de los Padres y Religiosos. Solemos ser buenos, pero muy brutotes y sin sentido de proporción. Pero… no debes hacer mucho caso"[28].

Y aquella otra carta que quiero citar por lo que revela de nuestros dos principales protagonistas, cuando El P. Sancho escribía a Fisac: "Querido Fisac: vamos a poner a un lado nuestros respectivos genios y yo te prometo ceder en cuanto pueda; allí donde no pueda tu vas a darme a mi el gusto"[29].

Pero no es esa correspondencia propiamente lo que nos interesa, y no podemos detenernos a relatar las curiosidades de ese intenso epistolario, aunque sería algo muy ameno; y confío en que se pueda publicar más adelante.

Lo que si importa es señalar que esas cartas muestran una relación entre los protagonistas que indudablemente fue mucho más allá de la ordinaria entre cliente y arquitecto, y se movió más bien en el ámbito de la confiada amistad; lo cual está directamente relacionado con el cauce, por vía de amistad interpuesta, por el que el P. Sancho había llegado hasta Fisac cuando necesitó un arquitecto para sus proyectos.

25. *APR*, Ibid, *Correspondencia...* "Carta de MF a PS, Madrid, 21 de enero de 1952".
26. "Al llegar al comedor y ver aquellas pinturas el padre General torció el gesto y dijo que si también nosotros como los dominicos franceses queríamos meter en nuestras casas a Picaso (sic)", (*Ibid,* "Carta de PS a MF, Manila, 9 de marzo de 1954"). Y después: "me preocupan las vidrieras del Oratorio de los Padres. (...) La Sta. Sede ya ha hablado y la Orden ya ha pagado bien caro las tonterías de los dominicos franceses (...) Si las vidrieras estuvieran ya hechas en estilo picasiano, que se destruyan y sean sustituidas por otra cosa más espiritual". *(Ibid.,* "Carta de PS a MF, Manila, 27 de marzo de 1954"
27. "Me han hecho notar que el Niño está totalmente desnudo y con todo al aire. Tratándose de un colegio de niños, aspirantes a ser religiosos, los padres creen que no es conveniente que el Niño esté de esa guisa".(*Ibid.* "Carta de PS a MF, Madrid 15 de septiembre de 1954").
28. *Ibid.* "Carta de PS a MF, Manila, 3 de febrero de 1959".
29. *Ibid.* "Carta de PS a MF; Manila, 25 de enero de 1956".

EL VIAJE DE 1953

Esta familiaridad surgida entre ellos, con raíces profesionales y espirituales, llevará al P. Sancho a invitar a Fisac a visitar Filipinas y pronunciar allí algunas conferencias en la Universidad de Santo Tomás de Manila; y para redondear el viaje le propone que además haga una estancia en Japón; ya que como Japón era parte de la Provincia del Rosario, contaba allí con lugares donde alojarle y con dominicos que podían atenderle.

A este respecto es muy interesante poder disponer de la correspondencia entre ellos; ya que si es frecuente atribuir una gran importancia al viaje 'nórdico' de Fisac y al descubrimiento en el de la arquitectura de Asplund, todavía es más frecuente que apenas se mencionen los viajes a Japón; y cuando se hace suele ser sin darles apenas importancia y con comentarios genéricos y por lo común de contenido confuso. Cuando fueron mucho más relevantes para él que el primer viaje nórdico.

Pues si se llega a afirmar que en el viaje a Escandinavia Fisac "descubre una modernidad afín a sus ideas que cambia el rumbo de su proyecto (Instituto Ramón y Cajal), y el de su trayectoria profesional"[30], la influencia sobre Fisac de su primer viaje a Oriente debemos considerarla mucho más trascendental[31].

De entrada porque lo afirma el propio Fisac, quién no dudará en asegurar convencido que "la casa japonesa me confirmó el concepto espacial de la arquitectura llevado a su más radical realización"[32]; mientras en cambio, de la arquitectura nórdica escribirá, poco después de su primer viaje a Suecia, que "copiar esa arquitectura será un desastre. Ni tenemos su clima, ni su mentalidad, ni su sensibilidad. Aquello es muy bueno para estar allí y para ellos pero nada más"[33].

De ahí la afirmación que me he atrevido a hacer anteriormente: hay aun mucho que decir acerca de la arquitectura de Fisac, y por ende, y consecuentemente, acerca de la arquitectura española de los brillantes cincuenta, en la que él desempeñó un papel protagonista; entonces, después ya no.

Por eso el episodio de los encargos de los que hemos hablado es decisivo, y no anecdótico. Nos permite defender otra visión de Fisac. Quien después del viaje de 1953 ya no hablará de ahogos, ni de perder pie, ni de desconcierto.

Regresando a la correspondencia entre Fisac y el P. Sancho, de ella se deduce que en los años a que nos referimos, durante la construcción de esos dos edificios para los Dominicos, Fisac hizo dos viajes a Oriente; el primero de ellos entre enero y marzo de 1953[34]; el segundo en 1955, que completó con una extensión a USA, viaje del que también habría mucho que decir[35].

Pero el importante para nosotros es el primero, por su efecto sobre Fisac y sobre todo porque tiene lugar en un momento crucial: estaba ya en marcha y avanzada la construcción del Convento de Arcas Reales[36] y en cambio no estaba ni siquiera esbozado el proyecto para el Teologado; para el que los Dominicos no tenían solar ni siquiera por aproximación; ya que, de hecho, por entonces aun pensaban construirlo en Valladolid, como se deduce de la correspondencia; pues, ya entrado 1954, el P. Sancho aun escribe a Fisac: "lamento

30. *AV Monografías*, n. 101, 2003, p. 24.
31. Al margen de que lo que vio en el 'viaje nórdico' no fue tan inesperado porque sabía lo que iba a encontrar gracias a Fernández Vallespín. Vid. Notas 1 y 5.
32. FISAC, M.; *Carta a mis sobrinos*, op. cit., p. 33.
33. FISAC, M.; *Boletín de la Dirección General de Arquitectura,* n. 14, Madrid, abril 1950, pp. 15-17.
34. 31 de enero a 8 de marzo.
35. Será en este segundo viaje cuando Fisac visite Jerusalem y no, como se ha señalado en ocasiones, en el primero, que fue solo a Filipinas y Japón. (También en este segundo viaje las cartas enviadas por Fisac serán manuscritas). Y viajará a USA, pero lo hará también por cuenta y encargo de los PP. Dominicos. Y no fue en absoluto un viaje nacido de la curiosidad profesional, ni del afán de conocer las obras de los maestros americanos, sino para ver y encargar materiales (herrajes, grifería...y sobre todo refrigeradores) que deseaban importar para la obra del Teologado ("he visto aquí todos los herrajes y demás aparatos y materiales que pueden servirnos y también sus precios y demás condiciones para poder gestionar en Madrid el permiso de importación" –*APR*, cit, *Correspondencia*..., "Carta de MF a PS; Chicago, 23 de septiembre de 1955" –); por supuesto que aprovechó también para hacer 'visitas arquitectónicas', al que igual que en el primer viaje visitó Japón, pero no fue ese el objetivo: "he estado con el P. Hughes y también con el arquitecto que les está haciendo aquí el Teologado y he estado en las cosas que ellos me han recomendado y también en otras" (*Ibid.*) Pero una vez más se trata de un viaje surgido del trabajo, como el del 53 y el del 49, y no de simple la curiosidad o placer, ni concebido como una 'vuelta al mundo Madrid-Madrid'. De lo cual es evidente prueba lo que le escribe al P. Sancho a su regreso a Madrid: "Le remito, por último, una nota de mis gastos del viaje a Norteamérica, del suplemento de mi billete de Manila, más los gastos de mis estancia en Chicago" –*APR*, cit, *Correspondencia*..., "Carta de MF a PS; Madrid, 9 de diciembre de 1955" –. (De hecho hubo previsto un tercer viaje a Oriente, en 1959, con ocasión de la construcción de la Capilla de España, diseñada bajo supervisión de Fisac para la reconstruida Catedral de Manila –inaugurada el 8 de diciembre de 1958–. Pero finalmente Fisac renuncia a él porque, escribía, estaba muy ocupado y porque estaba esperando su segundo hijo. –Cfr. *Ibid.,* "Cartas de MF a PS Madrid, 12.12.58 y de PS a MF; Manila, 16.I.59 y 16.II.59"– La capilla finalmente se consagró mucho después, el 15 de agosto de 1963 –cfr. Diario *Manila Ahora,* 16 agosto1963, *ABC*, 24 de agosto de 163–).
36. El 4 de abril de 1952 Fisac envió un telegrama al P. Sancho a Vietnam, felicitándole por la 'primera piedra' de Arcas Reales (*Ibid.)*

Fig. 9. Teologado de Alcobendas. Vista general del patio ajardinado hacia 1957.

muchísimo no poder construir en Madrid o cercanías el Telogado"[37]; y un mes después, de nuevo le dice: "ya estoy autorizado a comprar un terreno de cincuenta hectáreas en Valladolid o en otro sitio donde construir el Teologado"[38]. Y esas dudas y ese retraso propiciarán que lo que descubra Fisac en el viaje de 1953 pueda hallar reflejo en el desarrollo de este segundo proyecto.

Una cosa clara es que el viaje fue ideado y organizado por el P. Sancho, no por Fisac[39]; e incluía conferencias en Filipinas y la decisiva visita a Japón; a ese viaje pertenecen muchas de las cartas manuscritas de Fisac; quien nada más regresar a España escribirá al P. Sancho: "Ya estoy trabajando en España, después del maravilloso viaje que tanto le agradezco, por el Extremo Oriente. A superado (sic) todas mis suposiciones en interés y utilidad"[40].

El viaje incluyó también un suceso, anecdótico, y poco confortable para Fisac, que le retrata bastante bien; porque el P. Sancho quiso que Fisac ayudara a un arquitecto local de Manila en el proyecto del Convento de Santo Domingo, que estaban reconstruyendo entonces; pero la cosa no acabó bien y discutieron[41].

El viaje marca a Fisac, como evidencian las diferencias ostensibles entre los dos edificios a los que nos estamos refiriendo, que se deberán en buena medida a lo que el Padre Polvorosa señalaba como las "importaciones" de Fisac.

Y no me refiero a importaciones de detalle, pues esas aun tuvo ocasión de aprovecharlas en Valladolid (en donde las obras siguieron hasta septiembre de 1954); por ejemplo en la jardinería, en la que dispuso detalles de estética oriental y tomadas de la Alhambra.

Las 'importaciones" a que me refiero fueron más radicales que la célebre escalera, y el propio Fisac nos lo relata sin esconderlo, ilustrándolo con una anécdota tremendamente expresiva.

> "Recuerdo una anécdota de aquella época –a final de los 40–, que revelaba muy gráficamente mi situación.
>
> Al hacerse cargo el Consejo Superior de Investigaciones de los quehaceres de la antigua Junta para la Ampliación de Estudios, uno de los edificios que pasaban a la jurisdicción era la casa del Chapiz de arquitectura nazarí, primorosamente restaurada por Torres Balbás.
>
> Habían aparecido en la planta baja unas humedades y el Consejo me envió allí para repararlas. Este viaje me proporcionó la ocasión de conocer Granada y estudiar sus monumentos.
>
> Al despedirme del Rector de la Universidad (…) me preguntó qué me había parecido la arquitectura de la Alhambra, a lo que yo, en tono pedante e impertinente suficiencia, típica de la juventud, le contesté: ¿pero la Alhambra es arquitectura?
> Para mí, entonces, la Alhambra no era Arquitectura"[42].

Y será de nuevo el propio Fisac quien, después de viajar a Japón y descubrir la casa japonesa, diga: "Entonces fue el momento de ver la Alhambra con otros ojos y comprobar que respondía a lo que debe ser la arquitectura"[43].

No deja de ser interesante tampoco, en ese sentido, que la definición de arquitectura 'fisaquiana', tantas veces repetida, como 'un trozo de aire humanizado' la ponga él mismo en relación con una frase de similar contenido atribuida a Lao-Tse[44] (Fig. 9).

37. *Ibid,* "Carta de PS a MF; Hong-Kong, 9 de marzo de 1954".
38. *Ibid,* "Carta de PS a MF; Manila, 10 de abril de 1954". En esta misma carta el P. Sancho le dirá que "el día siete a más tardar llegaré a Madrid, y claro está que al día siguiente me presentaré en Valladolid, para recibir las llaves de aquella obra ya terminada". Pero la obra aún tardaría varios meses más en terminarse –se inauguró en septiembre–. De modo que el final de la primera casi coincidirá con la decisión de construir en Madrid la segunda, cosa que el P. Sancho le anunciará a Fisac desde Roma: "en el último Consejo que tuvimos en Madrid (...) se aprobó también que (el Teologado) tenemos que construirlo en Madrid o sus cercanías" (*Ibid,* "Carta de PS a MF; Roma, 30 de septiembre de 1954") Y poco después, ya desde Manila: "Te supongo ya enterado de la compra del terreno para edificar el Teologado. (....) quiero que cuanto antes pasemos a los planos" (*Ibid,* "Carta de PS a MF; Manila, 19 de diciembre de 1954").
Así es que pasaron casi dos años entre el viaje de Fisac de 1953 y el arranque del desarrollo del proyecto de Alcobendas, que Fisac diseñaría ya con la enseñanza japonesa asimilada.
39. "Mi querido Fisac: Más de una vez habrás dicho para tu capote: mi excursión al oriente se volatilizó. Pues no señor; la excursión va cristalizando poco a poco y ya tengo la seguridad de que el Sr. Fisac pasará por Manila una temporada como profesor de los profesores de Arquitectura; y después podrá irse a Japón, si lo cree conveniente y desde Japón volverse tranquilamente a sus patrios lares. (...) Conste que he dado los pasos para que Sto. Tomás pague los gastos de ida y vuelta. (...) Tu me avisas tu conformidad y voy preparando los papeles y a fines de Enero sales en un avión de la P.A.L. con todos los gastos pagados y con billete hasta Japón de ida y vuelta (el billete, no Japón) y todos tan contentos." (*Ibid,* "Carta de PS a MF; Manila, Universidad de Santo Tomás, 14 de noviembre de 1952")
40. *Ibid,* "Carta de MF a PS; Madrid, (13) de marzo de 1953".
41. "Al principio, la bondad natural del Sr. Zaragoza, me hizo suponer que podríamos llegar a un acuerdo para dar unidad a ese proyecto, pero a última hora hemos llegado a la triste conclusión de que el concepto de bueno y malo, de armónico y disarmónico es distinto para cada uno, y como además la diplomacia no es mi fuerte, a resultado (sic) una cosa muy desagradable para mi, sobre todo". (*Ibid,* "Carta de MF a PS; Manila, 16 de febrero de 1953")
42. FISAC, M.; *Carta a mis sobrinos*, op. cit., p. 21.
43. *Ibid.*, p. 33.
44. *Ibid.*, p. 27.

LAS CONSECUENCIAS DEL HALLAZGO INESPERADO

El viaje a Oriente de 1953 fue decisivo para Fisac; le ofreció la respuesta que necesitaba: la tabla de salvación; porque Fisac era entonces un buscador en crisis, en más de un sentido; ya hemos recordado lo que escribió: "más o menos en 1946, me asaltó la duda de que el formalismo clásico no era el camino" y "la sensación otra vez de perder pie, de estar ahogándome, volvió a aparecer, pero no tenía donde agarrarme".

Y por fin lo encontró; pero la tabla de salvación que había descubierto flotando en el Pacífico no era un nuevo repertorio formal, como le sucediera en el viaje nórdico, sino algo que afectaba a la esencia, al concepto; algo que provocó que después, en 1956, él, que había renegado de la Alhambra, acudiese a Granada, con Chueca y Cabrero, para participar en las sesiones de la Alhambra, en busca de un camino nuevo y seguro para la arquitectura española; lo que había visto en Japón ya nunca le abandonaría: la composición por agregación, sin esquema previo, la asimetría, la importancia de la textura y del muro como simple separador, la arquitectura adintelada, la mirada hacia el paisaje, el jardín como parte del edificio, la sencillez y austeridad como virtudes, la ausencia de decoración, la importancia de la geometría, la irregularidad como cualidad…

Le sucedió a Fisac lo que le había sucedido a Gropius unos años antes, cuando este visitó Katsura y le escribía a Le Corbusier: "todo aquello por lo que hemos luchado está reflejado en la vieja arquitectura japonesa. (…) ¡Estarías tan emocionado como yo en este espacio de sabiduría con 2000 años de antigüedad!"[45].

Con la diferencia de que Fisac no había encontrado una confirmación de lo hecho, sino lo que necesitaba y buscaba para empezar a hecerlo; y en su viaje se había cumplido al pié de la letra lo que Wigley apuntaba, hablando de Utzon. Porque fue en 1953 cuando Fisac re-descubrió la Alhambra, como le hemos visto reconocer con sencillez, y cuando entrevió la senda correcta para el logro de una arquitectura que pudiera ser española y además de su tiempo. Lo dice él:

> "entonces fue el momento de ver la Alhambra con otros ojos y comprobar que respondía a lo que debe ser la arquitectura y que, como consecuencia, lógica, el Palacio de Carlos V era… menos arquitectura. Y también comprender y, sobre todo admirar, la fluidez compositiva de los espacios abiertos de la Alhambra en patios, semiabiertos en galerías y corredores, cerrados en estancias y salones".

Y concluye:

> "Una verdadera delicia de sabiduría y de gracia" [46].

Lo que Fisac aprendió lo vertió no sólo en sus obras y en las sesiones de la Alhambra, sino también en sus escritos y conferencias, y nos ha beneficiado a todos; y es lógico que escribiera al P. Sancho con agradecimiento: "cada vez estoy más satisfecho de mi viaje y ya le estoy sacando abundantes frutos en conferencias, artículos, etc."[47].

Si bien, como suele pasar, lo que se asimila, después parece algo tan natural que ni se recuerda que no se tuvo, ni tampoco el esfuerzo que costó adqui-

45. "Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old Japanese culture. This rock garden of Zen-monks in the 13th century – stones and raked white pebbles – an elating spot of peace. You would be as excited as I am in this 2000 year old space of cultural wisdom! The Japanese house is the best and most modern I know of and truly prefabricated. Hoping you are well. Greetings to you and Mme yours Gropius". (DAL CO, Francesco; en *Katsura Imperial Villa.* Electa. Milan, 2005. p. 386).
46. FISAC, M.; *Carta a mis sobrinos*, op. cit., p. 33.
47. *APR*, cit., *Correspondencia...* "Carta de MF a PS; Madrid, 11 de abril de 1953".

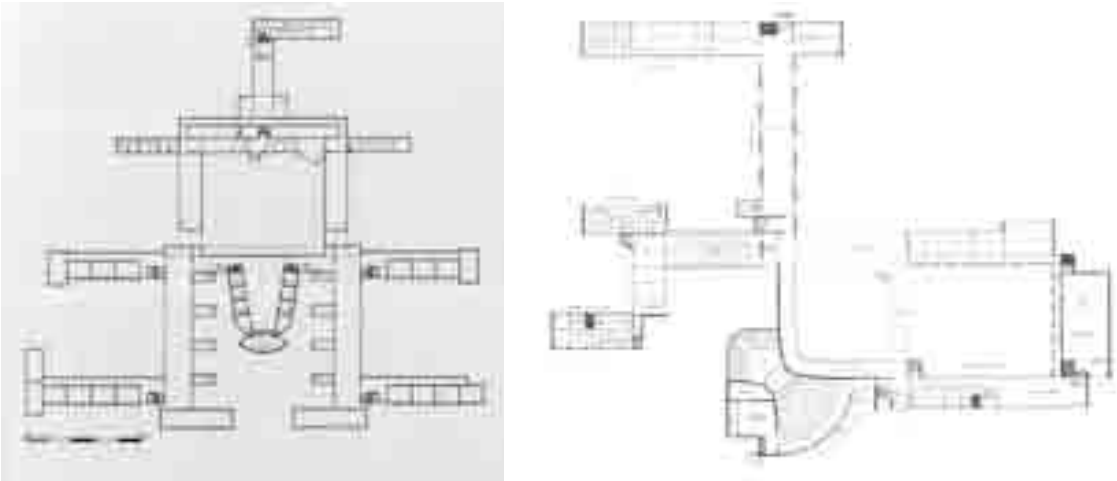


Fig. 10. Plantas del Convento de Arcas Reales (izquierda) y del Teologado de Alcobendas (derecha).

rirlo. Una vez superado el agobio se olvida cuando se braceaba para no ahogarse. Como dirá Mendelsohn en los años del nacimiento del movimiento moderno europeo: "lo que ahora parece muy lento y laborioso, algún día, visto desde una perspectiva histórica, parecerá que sucedió con prontitud y facilidad, de modo inevitable y emocionante. ¡Es lo propio de la creación!"[48].

Pero la comparación de las plantas de los conventos de Arcas Reales y del Teologado de Alcobendas no deja espacio a la duda, y no requiere demasiadas explicaciones; la primera responde a un esquema ordenado, y en términos generales, simétrico, con la iglesia presidiendo el eje central; con unos volúmenes que podríamos poner en relación con el clasicismo nórdico de Asplund, abstracto y de raíz clásica, pero aún cerrados y compactos; frente a lo cual, el Teologado presentará un esquema abierto, desarrollado por adición, asimétrico y flexible, en el que el paisaje y al agua desempeñan un papel importante; con volúmenes de indudable y procurada ligereza, mostrada por medio de la evidencia del adintelamiento y la sutileza de los cierres, que favorecen la transparencia, la continuidad espacial y la relación con el exterior, como en la Alhambra … y en Japón (Fig. 10).

No es este el momento de analizar el resto de la obra de Fisac ni es mi intención hacerlo, pero antes de continuar es oportuno señalar que el proyecto del Teologado no fue un caso aislado en el conjunto de su obra sino solo el primer paso de un nuevo camino, seguro, que Fisac logró emprender gracias a los Dominicos.

Así la Escuela de formación del profesorado (1953), su propia casa en el Cerro del Aire (1956), otras viviendas que construyó en años posteriores, los Laboratorios Farmabión (1955), el Centro de investigaciones Geoquímicas y Fitobiológicas (1959), su estudio (1970), y hasta el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense (1966) muestran un modo de hacer que Fisac había descubierto, y que estaba fuertemente marcado por la estética japonesa, lo mismo en su concepción espacial que en la apariencia formal, en el recurso a la arquitectura adintelada y en el interés por establecer en lo posible una intensa relación entre el espacio interior y el paisaje. De lo cual se me antoja espe-

48. MENDELSOHN, Erich, "Das Problem Einer Neuen Baukunst" (1919), en *Erich Mendelsohn*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlín, 1930, p. 8.

Fig. 11. Parroquia de Santa Ana.

cialmente evidente la iglesia de Santa Ana (1965), de fuerte aire oriental, cuya iluminación evoca el recurso al trabajo con la luz que después veremos en el Templo del Agua de Tadao Ando. Por no recurrir al ejemplo fácil de los laboratorios Jorbá (Fig. 11).

OTRA VISIÓN DE LA OBRA DE FISAC

Sorprendentemente no es ese el logro que más se ha destacado habitualmente de la obra fisaquiana; sino cuanto se refiere a 'los huesos'; lo cual tal vez se deba, como bien señalaba Arques en la 'Biografía arquitectónica' de Fisac que escribió con ocasión de la concesión del Premio Nacional de Arquitectura en 2002, a que después del éxito y los premios de los años cincuenta y sesenta, Fisac cayó en el hoyo de un olvido general durante casi dos décadas; del que sólo salió cuando en 1993 la Escuela de Arquitectura de Munich le 'redescubrió', rescatándolo "del olvido al que había sido desterrado"[49]. Entonces, a raíz de ese homenaje venido de fuera, se produce la catarata de reconocimientos y premios en España; y todos tendieron a fijarse en lo último que había logrado, sin prestar tanta atención ni al punto de partida, ni a cómo había llegado hasta donde había llegado; algo a lo que pudo contribuir también el 'escándalo' del derribo de 'la Pagoda' en 1999.

Pero el hecho es que salvo Arques, que sí atribuye cierta importancia al viaje a Japón de 1953 y a la estética de la casa japonesa, casi nadie ha prestado atención ni apreciado el giro que aquella experiencia supuso en el modo de proyectar de Fisac; de hecho, lo mismo Fernández-Galiano que Frampton, en el número-homenaje que Arquitectura Viva le dedicó en 2003[50], se refirieron casi exclusivamente a los aspectos tectónicos de las

49. ARQUES, Francisco, "Una biografía arquitectónica", en *Miguel Fisac, Premio Nacional de Arquitectura 2002*, Ed. Ministerio de Vivienda, Madrid, 2009, pp. 25-48.
50. *AV Monografías*, n. 101, 2003.

Fig. 12. Convento Arcas reales (izquierda) y Teologado de Alcobendas (derecha).

obras, sin apreciar que ese era sólo el instrumento pero no la matriz generadora de las ideas (Fig. 12).

Algo que sorprende también en el caso de Fullaondo, quien en 1969 dedica a Fisac –inusualmente– dos números de Nueva Forma[51]; y sin embargo también él se fijará sobre todo en las investigaciones de Fisac en torno a los huesos, y prestará en cambio escasa atención, y no tratará de explicar, los cambios en la concepción espacial de sus obras que se dieron a comienzos de los años cincuenta; y al modo en que pasa de las dudas y la zozobra a la seguridad y a la consolidación del modo de proyectar empleado; a lo que Fisac sumó por supuesto la investigación posterior sobre el material y las texturas, que no son sin embargo el elemento nuclear de los proyectos.

Y sorprende más esa polarización casi exclusiva de lo matérico de la obra de Fisac, si atendemos a la tétrada de elementos en los que según Semper se basa la revolución tectónica del movimiento moderno, que también se pueden identificar en las obras de Fisac; dos de ellos son la estructura y el cerramiento (la osamenta y la piel en expresión antropomórfica), que coinciden con dos de las etapas en que Fernández-Galiano descompone la obra de Fisac; pero esos sólo son instrumentos para la conformación formal final del edificio, pero no los elementos más importantes; que siguen siendo, sin duda, los hacen referencia al lugar y a la razón germinal del edificio –el lar semperiano–, porque esos son los que originan espacialmente el proyecto, que luego se materializará sirviéndose de las osamentas y las pieles.

Es espléndido que González Blanco organizase la exposición 'Huesos Varios' (2007) porque los famosos "huesos" de Fisac, sus vigas de hormigón pretensado de secciones huecas con formas similares a estructuras óseas, son uno de los temas más interesantes de la producción del arquitecto, que él emplea una y otra vez para resolver todo tipo de programas; pero lo fundamental siguen siendo los espacios que crea con ellos.

Al atender al universo mental de Fisac, el hecho de fijarse en los huesos y las pieles no debería impedir la atención a las razones de la evolución de las obras, para llegar desde "la arquitectura del mondongo" del primer Fisac al "trozo de aire humanizado" del Fisac maduro. Otra cosa es un reduccionismo tectónico de su obra, y perder de vista lo más importante que aportó Fisac al desarrollo del movimiento moderno en España.

Es ingeniosa la interpretación político-social que hace Arquitectura Viva de la obra de Fisac, identificando las fases que establece en ella con la evolución de la sociedad española: *Órganos de la autarquía, Huesos para el desa-*

51. *Nueva Forma*, "Miguel Fisac 1: años experimentales", n. 39, abr. 1969, pp. 3 -64; y *Nueva Forma*, "Miguel Fisac 2: los años de transición", n. 41, abr. 1969, pp. 3-65.

Fig. 13. Fisac en Japón.

rrollo y Pieles en la transición; pero me parece una clasificación mucho menos sólida que la que se podría hacer atendiendo a la consideración de las ideas germinales de las obras de Fisac e intentando explicarlas con razones arquitectónicas reales; Fisac fue un arquitecto muy complicado pero muy 'honesto', que siempre actuó en coherencia con su pensamiento; de lo cual pienso que es muy revelador todo lo que le hemos visto confesar acerca de sus dudas y zozobras; a las que debemos dar crédito, porque creo no equivocarme si digo que nunca dijo o hizo las cosas para quedar bien; en prueba de lo que deseo recordar su intervención en el Congreso de la UIA de 1975; un hecho que no puede dejar de sorprendernos, en el que esa honradez se muestra rotunda; se trata de; lo relata él mismo con una ingenuidad candorosa, que le retrata: "al hacer en mi ponencia una crítica dura de la Carta de Atenas recibí un sonoro y generalizado pateo"[52]. Bien sabía él que iban a patear su discurso, pero aún así no se arredró y lo pronunció; porque era lo que pensaba. Por eso podemos dar mucho valor a sus palabras escritas[53].

Lo que fue tabla de salvación para Fisac lo fue también para todos sus colegas: el descubrimiento de la modernidad implícita en nuestra tradición, encarnada en el espíritu de la Alhambra, que Fisac aprendió a ver en Japón en 1953; y que luego fue a re-considerar en 1956 entre los muros del 'Katsura español' granadino: ahí estaba todo; sólo había que saber hacer lo mismo con los nuevos materiales y para las nuevas necesidades funcionales de la sociedad, como él luchó por hacer hasta el final, trabajando con el hormigón.

Muy revelador del alcance de ese descubrimiento fisaquiano de 'lo que ya sabía', que tan agudamente apuntaba Wigley, es lo que contaba él mismo refiriéndose a su proyecto del Centro para la Formación del Profesorado: "Se hizo en varias fases y yo iba añadiendo cosas conforme me iban diciendo alrededor de patios que recordaban aquello que me había gustado tanto en la Alhambra, donde el palacio no se hizo de una vez, sino de forma aditiva. Es uno de los edificios con los que más he aprendido, junto con la arquitectura japonesa"[54] (Fig. 13).

Cuando Fisac se ahogaba y braceaba para no hundirse, no fue a los 'huesos' a lo que se agarró, aunque algunos de ellos tal vez también pudieran flotar; lo que le salvó de ahogarse fue poder agarrarse a la arquitectura milenaria que encontró sobre una tabla firme y sólida, amarrada en el Pacífico, frente a la costa de China, 20 grados al norte de Filipinas: el Japón.

Y eso se lo debió a quien le lanzó a ese mar en el momento preciso: los Dominicos de la Provincia del Santísimo Rosario de Filipinas.

52. FISAC, M.; *Carta a mis sobrinos*, op. cit., p. 25.
53. Más aún las de la *Carta a sus sobrinos*, que escribió para él, y sus amigos y allegados en 1982 (en plena 'oscuridad mediática') y que sólo después se ha publicado para todos en 2007 (como una pieza más del boom que siguió a la exposición de Munich de 1993).
54. "Centro de formación del Profesorado", en *AV Monografías*, op. cit., p. 10.

THE ART OF BEING IBERIAN

Ana Tostoes

THE DIASPORA OR THE ART OF BEING IBERIAN

The affirmation of modern Iberian architecture was accompanied by a growing internationalisation that has today led to the full and universal recognition of a body of architecture that is a global reference. In this process, study trips, contacts between architects and organisations, involvement in international forums associated with the international exposure achieved through publication, played a fundamental role in raising the profile of the architects and their work. The analysis of this process is carried out from the end of the 1950s until the 1970s, based on the evaluation of respected works and the activities of their creators in promoting the discussion of ideas, the setting of trends, the publications and positions taken to carry the values of Iberian architecture to an international stage.

Fig. 1. "Première Réunion Internationale d'Architectes, notre voyage d'études en U.R.S.S.", *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, n. 6, Ago-Set 1932.

If internationalisation was a reality in Spain, in Portugal it was only after WWII that this internationalisation was confirmed with the active participation of Portuguese architects in the last *CIAMs*[1], where the apparent consensus of the Modern Movement was questioned and heatedly discussed. The Iberian participation was fundamental for escaping the crisis of the Modern Movement because it allowed its concerns for the global to be tempered by values of a local nature at a key moment in which vernacular architecture became valued. In this context, revealing the contradictions that the Modern Movement was undergoing, the consideration and search for local references gave rise to creations that reflected the influence of Wright, of his follower William Lautner and of Schindler, and similarly, the discovery of cultures peripheral to the canonical Modern Movement: from the Nordic empiricism of Aalto, Asplund, Lewerentz and Brygman, to the Italian "freedom" of Scarpa, Albiniand Gardella, and which equally occurred in Portugal through admiration for the Catalan school, particularly the work and writings of Coderch[2].

An overview of Iberian architecture shows us the power of what was produced in the 1950s and 60s as a benchmark based on the rescue of a modernist tradition through the incorporation of existing local cultural elements; a subtle and undaunted re-reading of the *avant-garde*. In the context of European post-war reconstruction and the critical revision of the modern, Spain and Portugal experienced a political-cultural situation with certain parallels in which the

1. In the post-war, internationalization acquires a new life with the participation of the Portuguese architects from CIAM, including the Porto school (ESBAP) group led by Viana de Lima (1913-1991) and with Fernando Távora participating in the contestation to the more dogmatic line of the Modern Movement. Viana de Lima "that kept contacts, since a long time ago, with the atelier of Le Corbusier", participates in 1951 in the VIII CIAM, held in Hoddesdon, invited by Josep Lluís Sert (1902-1983) and Siegfried Giedion (1888-1968) and he is accompanied by Fernando Távora and two recent graduates: João José Tinoco (1924-1983) that would be one of the leading architects of Mozambique from the late 50's and António Veloso (1923-). Semper, Gregotti, Rogers, Gropius, Honneger, Coates, Van Esteren, Botoni, Wogensky, Yoshizaka, Bakema, Le Corbusier, Tange and Roth were present either. Under the theme of "Core" it was discussed the problem of the central areas of the city, the neighborhood, the house, giving

Fig. 2. "L'Institut Supérieur Technique à Lisbonne", *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, Ano 5, n. 4, Maio 1934, p. 58-60.

anti-Franco and anti-Salazar resistance united architects in their mission to create a kinder and better world. Certain factual parallels are evident: following the creation of the ICAT(1947) the 1st Congress of Architecture was held in Lisbon in 1948, a turning point in the reconquestof freedom by architects. The following year, in Spain, the 5th National Assembly of Architecture took place, attended by Sartoris and GioPonti. This was followed in 1951 by the creation of Grupo R in Barcelona and the ODAM group in Porto. In 1953, the Alhambra Manifesto and the holding of the 3rd UIA Congress in Lisbon confirmed a policy of apparent international openness by the regime. Carlos Ramos, Pardal Monteiro, Keil do Amaral, Januário Godinho, Alberto José Pessoa (1919-1985) and João Andersen (1920-1967) were active participants. 600 delegates originating from 35 countries met under the theme of "The Architect at the Crossroads", with the presence of Sir Patrick Abercrombie, president of the UIA, Pierre Vago, secretary-general, and Van den Broek (1898-1978), treasurer. Carlos Ramos was elected as a member of UIA's Executive Commission. An "International Exhibition of Architecture" (SNBA)[3] was presented, followed by an "Exhibition of Contemporary Brazilian Architecture"[4].

1. HISTORY AND TRUTH

The research in the area of criticism of the modern is carried out through single works, which broke programmatic, formal and spatial norms, in which the local vernacular was synthesized with diverse international references, following an intense baseline in which, as Sartoris said "the traditional magic of Iberian art rediscovered the course of a long-interrupted source: that of the imagination"[5]. Throughout the 1950s, the abstract modern prototype transformed itself into an equation that needed to be resolved using nature, site, ventilation, views, sense of place, and the intensity of cultural roots. It was a time of modernist revision that, in the Iberian situation of technological underdevelopment, represented an opportunity to explore.

Siza affirmed that he "set about the collective project of not being a traditionalist and of not ignoring origins"[6]. He remembered that in 1953, the intense and naive immersion in Brazilian modernity discovered through *Brasil Builds*[7] came to fill a vacuum but also instilled a great uncertainty over which path to follow. It was the notion that this euphoric attachment had its limits and that the questions raised by Fernando Távora in 1947, with the publication of "*O Problema da Casa Portuguesa*"[8] [the Problem of the Portuguese House], was in harmony with the need for revision that the more orthodox, functionalist and internationalist Modern Movement implied. Anticipating the line of thought later taken by Paul Ricoeur[9], Távora tried "to formulate the way that the modern could be interwoven with the Portuguese reality"[10]. In fact, it was contact with America[11] that clarified for him the "art of being Portuguese"[12]: "America is a magnificent laboratory; it is indispensable to understand it, precisely and above all, to know what to avoid at all costs"[13]. In the same year Keil do Amaral was professing[14] the indispensability of understanding the authentic country, a declaration that was at the origin of the carrying out, in 1955, of the *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* [Inquiry into Portuguese Regional Architecture], which would have the greatest cultural and political significance, operating as a lever to rescue the modernist tradition, achieved through both the incorporation of existing local elements and a fresh reading

major importance to the synthesis of the visual arts, following the discussion of the previous congress in Bergamo. Viana de Lima is named delegate of Portugal and founds the CIAM Porto group with Fernando Távora, António Veloso, João Andersen, Agostinho Ricca (1915-2010), Cassiano Barbosa (1911-1998), Arménio Losa (1908-1988) and Oliveira Martins (1918-1997). Meanwhile Viana de Lima participates in Sitguna, Sweden, at the preparatory reunion of the next Congress integrating the committee in charge of drafting the "grid" designed to study the Habitat that will be the theme, in 1953, of the IX CIAM, in Aix-en-Provence (France) where Viana Lima, Armenio Losa and Fernando Távora participate. The generation of the masters (Le Corbusier, Van Esteren, Sert, Rogers, Roth, Gropius, Giedion) is confronted by the young (Alison and Peter Smithson, Aldo van Eyck, Bakema, Candilis, Woods), who criticize the schematism and orthodoxy of the "Athens Charter". In 1955, Viana de Lima takes part in the preparatory meetings for the next CIAM, in Paris and in La Sarraz, Switzerland. The X CIAM is organized by Team X, and held in Dubrovnik, in 1956 dedicated to the study of "*Habitat Humain*". Viana de Lima and Fernando Távora present "Plano de uma Comunidade Rural," a village project for the region of Bragança designed with Lixa Filgueiras (1922-1996), in collaboration with Arnaldo Araújo, Carvalho Dias, Alberto Neves and Napoleão Amorim. The work, that enthusiasted Aldo van Eyck, were from the Survey of Popular Architecture in Portugal. In 1959 at the meeting of Team X in Otterlo (Netherlands), with the participation of Sérgio Fernandez (1937), Viana de Lima presents his project to the Hospital of Bragança and Fernando Távora presents the Market of Vila da Feira "that receives the deserved praises". Van Eyck suggested, about this building, that the current notion of space and time should be replaced by the most vital concept of place and occasion.

2. CODERCH, José, "No son genios lo que necessitamos ahora", *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, n. 73, Dezembro 1961.

3. For the topics discussed at the congress and exhibition content see: TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP, 1997, pp. 44-45.

Fig. 3. UIA creation, RIBA, Londres, 1946. In Pierre Vago, Pierre Vago. *Une Vie Intense*, Bruxelles, AAM Éditions, 2000.

of the *avant-garde*. In this they followed the prompting of Lúcio Costa, who in the 1930s called for the "essential documentation"[15].

In 1951, José António Coderch emerged like a clarion call of creative liberty with the Ugalde house. Between expressionist curves and functional rationality, Coderch starts out by mimicking vernacular architecture only to evolve into a surprising creation, as if the place, made of ridges and vistas, defined the configuration of the house to magically reveal its *genius loci*. An intense radial order is developed, terracing the ground and achieving a relationship between the architecture and the landscape, using the contours and the trees as architectural data, adapting it to the climate, topography, views and materiality of the site. It responds to reality and to its temporal nature, articulating the synthesis between expressionism and an organic tradition that runs from Aalto to Siza. A masterpiece, unrepeatable, created for an illustrious, sensitive and modern client, a symbol of the culture of modernity, it has become a milestone in domestic architecture for all time. The passion for detail, the obsession with the rigour of the design and construction, and the manipulation of materials, recall the clarity of Mies, when this precision is manifested in the artisanal context of the construction industry. The sophistication is made with a rigour that results from a synthesis of undeniable honesty. The similarities of the Canoas house of Óscar Niemeyer are remarkable in their resemblance to *Art Brut* if we consider that the two works are precisely contemporary.

The reference to the formal principles of the Modern Movement is based on permanent critical thought because, as E.N.Rogers says, modern architecture is not a question of forms but of concepts. The design of a house is used critically to explore the permissive, spatial and plastic informality of Le Corbusier, the expressionism of Scharoun, rich in meaning and emotion, the Aaltian undulations, the limits of orthogonal reference of Mies, the straightforward and basic construction without recourse to sophisticated technologies, and the exploration of local matrices to create innovative experiences, frequent in architects' early works. The apologetics of Zevi led to the abandonment of Le Corbusier before Ronchamp, and to the eulogizing of Wright and his Prairie Houses, evoking an interest in materials and their adap-

4. "Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira", *Arquitectura*, n. 53, nov.-dez. 1954, pp. 17-22.
5. "La magie traditionelle de l'art ibérique a retrouvé la veine d'une source tarie depuis longtemps: celle de l'imagination", sartoris, 1957 Sartoris, Alberto, "L'architecture de Coderch et Valls Vergés", Architecture, Forme et Fonctions", Lausanne, 5, 1957, p. P. 51; "Current Spanish Architecture", Architectural Design, London, 5, May 1958, p. 204-209. In SUSTERCIC, Paolo, "De Mitos y hombres. Coderch y la critica", in António Pizza; ROVIRA, Josep M. , En busca del hogar. Coderch 1940-1960, COAC, 2000.
6. Álvaro, SIZA *Imaginarel'Evidenza*, Roma-Bari, EditoriLaterza, 1998, p. 13.
7. GODWIN, Philip; Kidder Smith, *Brazil Builds, Architecture Old and New*, MoMA, 1943. When attending the fourth year of architecture at ESBAP, led by the master Carlos Ramos, his professor architect Fernando Távora presented to the students the Brazil Builds. The adhesion is euphoric, both naive and intense, having completely changed the way of drawing, following the abstractionism present in Niemeyer, wherein the pilotis were represented by points, as if it were an abstraction.
8. F. L. [Fernando Távora] "O Problema da Casa Portuguesa", *Aléo*, ano IV, série IV, n. 9, 10. novembro 1945, p. 10. The text, fully revised, would be reissued by initiative of Nuno Teotónio Pereira and Manuel João Leal, who writes the introductory text. (*O Problema da Casa Portuguesa*, Porto, Cadernos de Arquitectura, 1947). This is the latest version, republished in Luiz Trigueiros (ed.), *op. cit.*, p. 11-13.
9. RICOEUR, Paul, *Histoire etVérité*, Paris, Le Seuil, 1955.
10. FIGUEIRA, Jorge, "Fernando Távora, Alma Mater. Viagem Na América, 1960" in José Bandeirinha (org.), *Fernando Távora. Modernidade Permanente*, Porto, Casa da Arquitectura, 2012.
11. In 1959, Fernando Távora, with the support of the director of ESBAP, Carlos Ramos, competes for a Calouste Gulbenkian Foundation scholarship to do a study visit to US universities, in order to explore the issues related to the teaching of architecture. Through six months, he conducts a tour by the United States, visits the work of Frank Lloyd Wright, which impresses him very much, visits Mexico, goes to Japan to attend the *World Design Conference* in Tokyo, where he meets Louis Kahn, Bayer, Tange, Yamasaki, Rudolph, the Smithsons and Korsmo. In Kyoto, he visits the imperial palaces, then follows up to Pakistan, passing through Beirut, visiting Cairo and the Pyramids, and Athens, where he falls in love for the Acropolis. Távora did a sort of journey to the West, unlike the Le Corbusier's *Voyage en Orient*, ending up, impressed, by the genesis of the Mediterranean culture.
12. Eduardo Souto de Moura quoting Teixeira de Pascoaes.
13. TÁVORA, Fernando, *Diario de "bordo"*, Porto, 1960, FIMS/FT/5000, fl. 266v.
14. Keil do Amaral, "Uma iniciativa necessária", *Arquitectura*, n. 14, abril 1947.
15. COSTA, Lúcio, "Documentação Necessária", in *RPHAN*, Rio de Janeiro, n. 1, 1937, p. 31-39.

4

5

Figs. 4 and 5. *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, n. 102,1962, p. 102.

tation to nature, a situation extended to the Nordic repertoire, a peripheral architecture like the Iberian, which by its nature and economy of means, could be adapted to our own situation of scarcity.

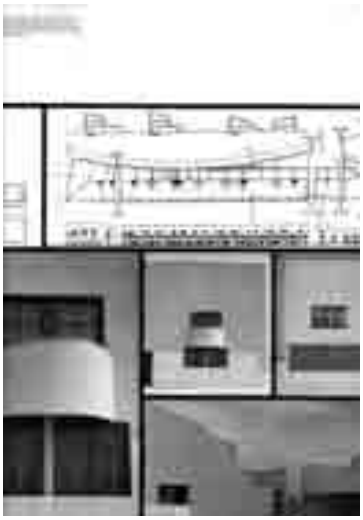
A growing critical questioning of the tenets of the modern encouraged a new approximation to origins, valuing questions of context, of pre-existing elements, of the importance of the site, the importance of traditional materials and ancient methods. The rationalist, abstract, generalist and international forms and principles of architecture, were transformed according to the influences of each place and culture. In the period of scarcity and obscurity, and the situation of international isolation that the Iberian Peninsula experienced, in which "everything had to be done starting from first principles"[16], dissatisfied designers collectively sought renewal and to relate themselves with the international panorama.

Alejandro de la Sota, in the calle Arce residence (1955), assumed this expressionism that in the mid 1950s, marked a period of reflection and triggered a process of searching for local references that would give way to organic explorations referring to the discovery of Popular Architecture, reflecting the influence of Wright, of William Lautner or of Schindler in their capacity to disaggregate the traditional volume and devise plans with open, radial and terraced forms in fragmented volumes adapted to the terrain, working with the adaptability of the hexagon in the accentuated horizontality that stemmed from the organic paradigm required by Zevi.

The reference to the fundamental principles of the Modern Movement, of functional adequacy and constructive logic, are followed with a permanent critique in pursuit of observing cultural history. In the Ofir House, Távora seems to explode Breuer's rationality and turn it organic. Frederico Correa and Alfonso Milà, in the Rumeu House in Cadaqués (1963) developed a hexagonal plan generated by guidelines from the sea and by the best views to demonstrate the freedom granted by an open site. In the Julià house (1956), the form is

16. Távora, 1947.

6



7

8

Figs. 6, 7 and 8. Eduardo Anahory, "Sulla costa, viccino ad Arrábida, Portogallo", *Domus*, Milano, n. 377, Aprile 1961.

determined by its constructional methods, the pentagonal plan results from a series of views, the interior organisation is generated by the geometry and the use of stone seeks to fuse the base organically into the land.

Popular architecture would be a source of inspiration, along with a desire for modernity, whichwere brought together through a priority for the modern, as Octavio Paz[17] argues. Bonet, in Ricarda (1953) adopted a double relationship between the modern and the vernacular using traditional Catalan vaulting to define a sequence of clearly open and closed spaces, and in the informality of transitional spaces, establishes a continuum between wooded courtyards and interior spaces. The Joan Miró studio (1953-57) by Sert synthesizes Corbusian modernity with the vernacular tradition. Similarly with Fisac, the adoption of vernacular traditions and naturalistic gestures that became accentuated throughout the 1960s, revealed the influence of Aalto who officially visited Spain in the 1950s.

In the move toward fresh, more abstract and experimental compositions and forms, which here followed organic origins and there a strict rationalism, an intense process of simplification was created, which very often turned into a paradigmatic process, such as the house in Vila Viçosa by Portas and Teotónio. References to the work of Carlo Scarpa are unavoidable, and confirm the contact established between the three on a trip that the Portuguese architects took to Venice at the beginning of 1958, which would become the basis of the first publication on the work of Scarpa[18]. The carrying out of the *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* [Inquiry into Regional Portuguese Architecture], started in 1955, would come to have a major cultural and political significance in the atmosphere of innovation born of resistance, whether to official conservatism, or to the schematic nature of the International Style. The period of reflection that the Inquiry imposed and the national and international context that marked these years, marked a turning point in which the pioneering work of Távora, based on an organic functionalism that pursued sensitive, fragmentary and real data, demonstrated a search for authenticity in

17. PAZ, Octávio, *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1998 [1974].
18. PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa, um Arquitecto Moderno em Veneza". *Arquitectura*. Lisboa. 3.ª série, n. 59, julho 1957.

Fig. 9. *Hogar y Arquitectura*, Madrid, n. 68, Enero-Febrero 1967.

the continuation of a tradition, and questioning the desired historical commitment to the avant-garde. Heir to the legacy of Távora, the promising Álvaro Siza recovered the theme of the historical avant-gardes and reintroduced space rather than form as the main actor and adopted traditional materials in an unusual way to recover the Wrightian idea of the nature of materials. The concern with context led to an open method of designing that valued the potential of the existing place (*Casas de Matozinhos*, 1954).

2. A UNIVERSAL EXPLOSION

Architectonic contemporaneity is plainly affirmed in Iberia throughout the 1960s, in a political context of regimes in the process of disintegration and in the cultural condition of places that, under these circumstances, have definitively opened themselves to the outside world. The creation of the publisher Gustavo Gili, the strengthening of the teaching of the subject in the context of universities, particularly the creation in 1965 of the Pamplona School of Architecture in the University of Navarra, were crucial events. In Portugal, despite the dictatorship of the *Estado Novo* continuing for 48 years (1926-1974)[19], this "long reign of Salazar, that was various reigns"[20] suffered such a blow in 1961 that "Salazar literally lost his place in history" and "his former status"[21]. The beginning of the Colonial War in Angola,which rapidly spread to the other African territories[22], added to the wave of emigration of workers to France and of young men escaping the war, irreversibly strengthened challenges to the regime and led, thirteen years later, to the democratic revolution and the end of the Imperial Empire. However, 1961 equally marked a revolution of decisive consequences for Portuguese Architecture, with the publication of *Arquitectura Popular em Portugal*[23] (Popular Architecture in Portugal), with the start of construction of the Headquarters Building of the Calouste Gulbenkian Foundation (FCG), with the start of design of the Tidal Swimming Pool in Leça da Palmeira and with the competition for the Church of the Sacred Heart of Jesus in Lisbon.

A revolution that indicated alternative ways to overcome the crisis of the modern, through the contribution of Iberian architecture. As Álvaro Siza remarked "the isolation of the regime in the post war period, and the need for a relatively greater openness, made possible the introduction of other models [in such a way that] the reencounter with modernity, for the first time in a long while, therefore, assumed a position of "contemporaneity" and simultaneously of universality and of understanding history as a duty"[24].

In this Portugal at the end of the 1950s, conservative, closed to the world and resistant to progress, the creation of the Calouste Gulbenkian Foundation (FCG)[25] arose unexpectedly as a space of liberty for the promotion of art, education and science. Among many initiatives, the FCG had a fundamental role in the internationalisation of Portuguese culture, promoting missions abroad[26] that were essential for the development of our architectural culture[27]. It created the Cultural Centres of Paris and London and built the Baghdad Stadium (1961-1967) a project by Carlos Manuel Ramos and Francisco Keil do Amaral, taking Portuguese architecture beyond its borders. The combined Headquarter Building and Park of the FCG (1959-1969)[28] was opened to the public in 1969, and marked a radical and innovative monumentality that embo-

19. The dictatorship that ruled Portugal [designated commonly as *Estado Novo*, in reference to the designation of the Constitution of 1933] began in 1926 with the military coup of May 28th, that ended the 1st Republic, and finished in 1974 with the democratic revolution of April 25th. Estado Novo, which politically survived to the end of World War II, to the defeat of fascism and the victory of democracy, remained in the power with the support of the victorious Allies.
20. LOURENÇO, Eduardo, "O tempo Português", in *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 66.
21. *dem.*
22. After the loss of India with Goa's surrender in 1960, which would follow the beginning of successive wars of liberation of the African colonies (Angola in 1960, Guinea in 1962, Mozambique in 1964).
23. Results of "Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa" held in 1955 originally published in fascicles under the title, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, SNA, 1961.
24. SIZA, Álvaro, "Arquitectura e Transformação", in Tostões, Wang, Becker, *Portugal: Arquitectura do Século XX*, München, Prestel, 1998.
25. The Calouste Gulbenkian Foundation was formally constituted on July 18th, 1956, a year after the death of Calouste Sarkis Gulbenkian, by Dec.-Lei n. 40 690 de 18 julho 1956.
26. See: DE OLIVEIRA, Arantes, TOSTÕES, Ana, PAIXÃO, Pinto, MAGALHÃES, Pedro, *Encontro de Saberes. Três Gerações deBolseiros Gulbenkian,* Lisboa, FCG, 2006.
27. Soon in 1959 are ascribed grants to José Pacheco to study architecture and museology in Italy, to Diogo Lino Pimentel to study sacred art in Italy and to António Hipólito Raposo, to architecture and urbanism in Milan. There are many students studying abroad thanks to the FCG grants: in 1961 Alcino Soutinho (b. 1930) studies museology in Italy, in 1962 Cristiano Moreira (b. 1931) does an internship in Sueden and in Finland (1962-63); Pedro Vieira de Almeida studies urban equipment in England, doing internships in several European countries; in 1963 José Rafael Botelho travels to Holland and England to study spatial planning and urban planning techniques with the official bodies; Fernando Gomes da Silva attends the course of urbanism of the Institute of Urbanism in Paris; in 1964 Carlos Ramos, Fernando Távora and Fernando Lanhas are in the group of 15 artists travelling to London, sponsored by FCG ; in 1965 António Pinto de Freitas attends the course "Technique de l'Architecture et

died in Portugal what then emerged in other countries: a cultural centre functioning as an urban campus and revitalizing collective life. Its social and cultural impact contributed to building the prestigious and innovative image of the Foundation itself. The construction of the building and the Garden were considered as an inseparable whole, with a mega-structure that followed the then current tendencies of abstractionism and minimalism, of metabolism and brutalism, tempered by an appreciation of the landscape. It represented European and non-European cultural transfers overcoming the conformism of the International Style: stimuli reiterated in the work of Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe and Le Corbusier, from the tendencies in modern landscape of Burle Marx to Christopher Tunnard or Isamo Nogushi, to the Japanese Tea Garden, fused with Portuguese culture in a unique and unrepeatable synthesis. The repercussions of the work in the specialist magazines, *Architectural Design* or *L'Oeil*, bear witness to the international reception given to the complex[29]. In a national context, it represented the maturity and competency of Portuguese architecture in a contemporary stance. In 1966, the inauguration of the Tidal Swimming Pool (1961-1966) by Álvaro Siza, arose as a universal explosion, and represented something totally different, poetically chargedwith an economy of expression[30], indicating the surpassing of the limits of the *Inquérito*, to mark abold reinterpretation of the modern legacy and a reinvention of contemporaneity: "The objective consisted of delineating a geometry in that organic landscape: to discover that which was available and ready to receive geometricality"[31]. Its rediscovery of the creative power of a universal modernity, quoting Wright, Loos[32] and Bruno Taut, and opening the way to the interpretation of "*Complexity and Contradiction*"[33], from that same year of 1966, already responded to another reality.

Fig. 10. "La Obra de Alvaro Siza Vieira", *Hogar y Arquitectura*, Madrid, n. 68, Enero-Febrero 1967, p. 34-71.

3. THE IBERIAN LOBBY

Despite the previous censorship and isolation of Portuguese culture, the magazine *Arquitectura* survived from 1957 on, and bolstered the involvement of Portuguese architects in contesting modernist orthodoxy. A new generation[34] headed by Carlos Duarte and Nuno Portas came to provide theoretical support and made references to the reforming tendencies that were being felt from neo-realism to neo-empiricism, to the challenging of *CIAM*'s principles, the Frank Lloyd Wright revealed by Bruno Zevi, and also disseminated information about activity in our own country and abroad, with the aim of defining a way forward, in which two references were articulated; one coming from Italy, and the other from Great Britain. It also played a rallying role in legitimising recognition of a tendency committed to a third path[35], the path of contextualism and the affirmation of a concept that came to be identified by Frampton in the 1980s as "Critical Regionalism"[36].

The magazine persevered with and promoted an atmosphere of cultural and historical continuity and adopted a reforming outlook[37] in seeking to affirm a Portuguese architecture with a culturalist emphasis, in line with the thinking of Teixeira de Pascoaes in his "art of being Portuguese"[38].

In those years the relationships with Catalonia and Italy, most notably the figures of Coderch, Bohigas, Gregotti and Rossi with José Charters Monteiro who studied at Milan Politechnic and translated *L'Architettura della Città*[39], would open a pathway to full internationalisation, initially European and later

de l'Urbanisme"; in 1966 Lixa Filgueiras, Duarte Castel-Branco and Álvaro Siza Integrate the ESBAP the teachers group that travels to Italy with the support of FCG to visit the Biennale and establish contacts with the University of Venice. The listed examples confirm the value of the Foundation in the fight against marginalization and bordering condition of architecture and Portuguese architects. Raul Hestnes Ferreira received in 1962 a grant from the Calouste Gulbenkian Foundation to study at three American universities. First, enrolls at Yale University (USA), developing work under the supervision of Paul Rudolph (1918-1997). The contact with Louis Kahn, succeeding a visit organized by students at his studio, will be crucial for the future. The following year, he goes to study with Louis Kahn at the University of Pennsylvania, where he obtains the degree of *Master in Architecture* (1963). Besides of being a student of Louis Kahn, Raul Hestnes Ferreira becomes his collaborator in the studio of Philadelphia between 1963 and 1965, working on several projects to Dacca, Bangladesh. With Louis Kahn, the modern crisis finds the way of ethics, awareness and the social responsibility of architects, the spirituality, as a strict discipline, source of strength, beauty and plenitude based on a wise and timeless tectonic. The influence of the USA is mentioned so many times in Portugal to the Louis Kahn magisterium, confirmed in Manuel Vicente (1934-2013), which obtains the degree of master in 1969 at the University of Pennsylvania, and followed by Alberto Oliveira (1945-). Later, Duarte Cabral de Melo (1939-2013) will take a key role in the creation of the New York reflection group *Oppositions*, integrated in the early 70's world's vanguard. Invited by Peter Eisenman, who meets in Barcelona at "Congress "of Casteldefells in 1969, he will work at the *Institute of Architectural and Urban Studies* (IAUS), collaborating with Mario Gandelsonas, Diane Agrest, Kenneth Frampton, Anthony Vidler, Joseph Rykwert, Robert Slutsky, Stanford Anderson, Emilio Ambasz, Richard Meyer and Michael Graves. Between 1972 and 1973, he is a researcher of the *Generative Design Research Program*, in collaboration with Peter Eisenman, Mario Gandelsonas and Diane Agrest, financed by the *US National Institute for Mental Health* (NIMH). England will be another of the chosen destinations to pursue studies and

attaining a global dimension, particularly in the figure of Álvaro Siza. Rossi had a follower in José Charters Monteiro. Up till then, architectural production in Portugal had been marginal and peripheral. Throughout the 1960s and 70s, the international critics and press began to take interest in the Iberian universe, a process triggered, in collective terms, by the so called "*Pequenos Congressos*" [Little Conferences] organised all through the 1960s by a group of Spanish architects[40] who met every year to visit built work, hold critical analysis sessions, and discuss topics that concerned them.

1967 was a decisive year. In January, the Madrid magazine *Hogar y Arquitectura*, directed by Carlos Flores, dedicated an extensive issue to Portuguese architecture and criticism, along with a large section dedicated to the work of Siza Vieira. NunoPortas[41] wrote an article "On the Young Generation of Portuguese Architects", a text that formed the basis of the essay "Evolution of Modern Architecture in Portugal: an Interpretation" that was later published in 1970 in the "History of Modern Architecture" by Bruno Zevi[42]. Pedro Vieira de Almeida presented a critical analysis of Siza's work[43].

Nuno Portas participated in the 8th *Pequeno Congresso,* which took place in Tarragona, in 1967, and was responsible for another that took place in Portugal, in the same year. In these final years of Franco's rule, the political situation became exacerbated, above all in Catalonia, where Oriol Bohigas had been dismissed from teaching at the School of Architecture in March of 1966, and spent a term at Cambridge, where he met Leslie Martin and his research group. Nuno Portas participated in this Seminar, and presented the investigative approach that was being developed at the LNEC [Portuguese Laboratory of Civil Engineering], on "Inter-relationships between Functions in the Dwelling"[44], and established a clear affinity with the Cambridge Group. Nuno Portas was then given the task of organising the next *Pequeno Congresso* and issued a challenge, through the magazine *Arquitectura*, to follow the example in Portugal and challenged the SPUIA (Portuguese Section of the International Union of Architects) to launch this initiative[45].

One of those invited was Eduardo Anahory. With a multi-faceted and highly international career that included work produced in New York, Paris and São Paulo, and collaborations with Jean Genet, Niemeyer and Sérgio Bernardes, Anahory had had his work published in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, in the Italian *Domus* and the German *Moebel Interior Design* to name just a few notable magazines[46]. At one time, Anahory had worked with Cid, Athouguia and Pessoa on the interiors of the headquarters and museum of the Calouste Gulbenkian Foundation. Recognised for his great talent, he produced a unique body of work and carved out a niche with his work as a designer. In truth, the fact that he had not completed an architecture course prevented him, at that time in Portugal, not only from receiving the Gulbenkian Prize for Architecture in 1961, but above all, from getting regular and systematic work. The Porto Santo hotel, the house in Arrábida, the mill renovation in Lousa and the Biscaia house are works that reveal an original creative force, attentive to the context and simultaneously to the resources of that time, and which were internationally recognised by the critics. Bohigas had known his work since the beginning of the 1960s and in 1961 in London at the RIBA, he also met Sommer Ribeiro,

develop his research. In 1969, again with the FCG scholarship, José Pulido Valente (1936-) does his internship in England, and Manuel de Sá Fernandes attends to a post-graduation course in "Town and Country Planning", at the University of Manchester.

28. Designed by the architects Alberto Pessoa (1919-1985), Pedro Cid (1925-2013) and Ruy Jervis d'Athouguia (1917-2006), with the landscape architects António Vianna Barreto (1924-2013) e Gonçalo Ribeiro Telles (1922).

29. *Architectural Design, London, No. 645, October 1973; L'Oeil, Paris, n. 181, Janvier 1970.*

30. GREGOTTI, Vittorio, "L'Altro" in Álvaro Siza, *op. cit.*, p. VII.

31. SIZA, Álvaro, *op. cit.*, p. 13. In an interview with the author Álvaro Siza says "I don't see any connection, not even in material terms, with the vernacular Portuguese architecture." About this topic see: Luís Urbano, *Entre Dois Mundos. Arquitectura e Cinema em Portugal, 1959-1974*, Dissertação de Doutoramento, Porto, FAUP, 2014, p. 429.

32. "Be truthful. Nature only sides with true. Changes are only allowed when the innovation represents progress." See: Adolf Loos, "Régles pour celui qui construit dans les montagnes", *Malgré Tout*, Paris, Champ Libre, 1979.

33. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.

34. Generation of architects born in the 30's (Frederico Sant'Ana, Carlos Duarte, Pedro Vieira de Almeida, Hestnes Ferreira, etc.).

35. This trend position was engaged in four directions: disclosure with a critical tone of the work which announce or confirm the demand for more contextualized standards of Portuguese architecture; a special attention to what is happening in the world, especially regarding the European experiences, particularly the Italian, Scandinavian an English, but also focused in the new Catalan reality; theoretically is done an approach to the roots of the Modern Movement, continuing forgotten topics such as Art Nouveau, Adolf Loos, Ebenezard Howard; finally, proves of the desire of reconciliation with History, experts address thematic of Historiography of art, vernacular architecture and safeguarding of the environment and built heritage. See: Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa*, *op. cit.*, p.155-159.

36. See: FRAMPTON, Kenneth, "Em Direcção a um Regionalismo Critico: 6 Pontos para uma Arquitectura da Resistência" in Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1983.

37. The biggest role of *Arquitectura* magazine was mainly to emphasize the idea of "cultural continuity", related to the own heritage of Modern Movemen, and forcing to rethink Frank Lloyd Wright, that was Januário Godinho's topic of reflection in a tribute conference to the master (Januário Godinho, "Frank Lloyd Wright", *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, n. 67, abril 1960), a topic that was certainly easy from the deep and innate understanding revealed by the author, or revisiting Adolf Loos, analyzed by Noronha da Costa equating the amnesia of the radical Modern Movement and overcoming the rationalism with the introduction of " time", Noronha da Costa references the latest proposals of Argan and Zevi 's contribution to establish a continuity with nature and to "organize" definitive site values , as consecration ways of the " memor's lost value" (Luís Noronha da Costa, "A actualidade de Adolf Loos", *Arquitectura*, n. 99, outubro de 1967).

38. Teixeira de Pascoaes, *A Arte de Ser Português*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1993 [1915].

39. José Charters Monteiro studies in *Politecnico di Milano* with Aldo Rossi, then becomes his disciple and translates to Portuguese Rossi's *L'Architettura della Città* (1966), published as *Arquitectura da Cidade*, Lisboa, Cosmos, 1977.

who invited him to participate in the seminars[47]. Neither his contact with Sommer, nor his relationship with the magazine *Binário,* where the *Pequenos Congressos* had been mentioned for the first time, had any consequences.

He would have to wait six years to renew the contact, now in the context of an active and committed critical approach by the magazine *Arquitectura*. In 1967, in addition to Portas participating in the *Pequeno Congresso* of Tarragona, the Tomar Conference was held in Portugal in December, organized by SPUIA, which included the participation of around 40 Spanish architects.

In a statement to the Portuguese press, Saenz de Oiza, Oriol Bohigas, Frederico Correa and Ribas Piera were unanimous in recognising the decisive role of cultural mobilisation in combating the marginalisation of Iberian architecture on the international circuit. Bohigas declared that "with regard to the contacts between two neighbouring countries, I believe that in addition to meetings like this, it is important to regularly exchange publications. In Spain we know very little of Portuguese architecture, and I believe that the same thing happens in Portugal in relation to ours"[48]. On returning to Barcelona, he published an article in the magazine Serra d'Or on the Portuguese PPCC [Little Conferences], the Portuguese political and cultural situation and the new generation of modern architects[49].

Fig. 11. Pedro Vieira de Almeida, "Un Analisis de la Obra de Siza Vieira", *Hogar y Arquitectura*, Madrid, n. 68, Enero-Febrero 1967, p. 72-76.

In 1968, the presence of Siza Vieira in the Conference of Vitória, the ninth, taking part in one of the sessions on "Exhibiting and Discussing Projects" which included Peter Eisenman and Vitorio Gregotti in the audience, became a decisive moment for the international recognition of Portuguese architecture through the work of Siza and the intellectual activity of Nuno Portas. Shortly after in February, Gregotti would become responsible for the first important publication on the architecture of Siza Vieira in Italy. In no. 9 of the magazine *Controspazio*, of September 1972, Gregotti published "*Architettura Recenti di Alvaro Siza Vieira*", (Recent Architecture by Alvaro Siza Vieira" together with an article by Nuno Portas, "*Note Sul Significato dell'Architettura di Alvaro Siza nell'Ambiente Portoghese*" (Notes on the Significance of the Architecture of Alvaro Siza in the Portuguese Context). Kenneth Frampton also contributed to this edition, and he would become interested in studying the work of Siza in the context of his studies focused on identifying the concept of "Critical Regionalism", subsequently leading to the dissemination of Siza Vieira's work in the United States and England. During the 1980s, the German critic Wilfried Wang, associated himself with this process in his role as editor of the magazine *9H*, then as a lecturer at Harvard and later as director of the *Deutsches Architektur Museum* where, with Ana Tostões, he organised an exhibition and book about 20th century architecture in Portugal[50].

The *Pequenos Congressos* were at the origin of the discovery of Portuguese architecture by international critics, and, through this, led to the escape from isolation, above all, at the international level, and represent a key moment for the construction of an escape from the vacuum created by the exhaustion of the models of the Modern Movement; an escape achieved with the contribution of Portuguese architecture and,more generally, with an Iberian contribution. However, after the revolution of 25 April, the interest aroused by the operations of the SAAL were the subject of permanent attention by the critics and press in Spain and France during the whole of the 1970s.

40. Gathering, initially, architects from Barcelona and Madrid, respectively Oriol Bohigas and Carlos de Miguel, at the time Director of *Arquitectura*, the Magazine of Colegio de Arquitectos de Madrid, and primarily responsible for organizing the " Critical sessions". See: Nuno Correia, "A Crítica Arquitectónica, o Debate Social e a Participação Portuguesa nos Pequenos Congressos - 1959/1968", Coimbra, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 91, 2010.
41. In the context of the editorial activity developed in the *Arquitectura* magazine, he had sought to approach the Catalan and Spanish architects, and had also published "Um Hotel em Palma de Maiorca", from José Antonio Coderch and Manuel Valls (n. 93, maio-junho1966), and "Duas Obras de Sainz Oiza" (n. 95, janeiro-fevereiro1967).
42. PORTAS, Nuno, "Prefácio à Edição Portuguesa da História da Arquitectura Moderna" in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, I Volume, Lisboa, Arcadia, 1970. "Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma Interpretação", in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, II Volume, Lisboa, Arcadia, 1973.
43. VIEIRA DE ALMEIDA, Pedro, "Un Analisis de la Obra de Siza Vieira", Madrid, *Hogar y Arquitectura*, n. 68, 1967.
44. PORTAS, Nuno, Alexandre Alves Costa, *Racionalização de Soluções de Fogos*, Lisboa, Núcleo de Pesquisa de Construção e Habitação do LaboratórioNacional de Engenharia Civil, 1966
45. PORTAS, Nuno, "Congresso em Tarragona", *Arquitectura*, n. 96, 1967.
46. About Eduardo Anahory see: José Borges, *Eduardo Anahory, Percurso de um Designer de Arquitectura*, Lisboa, Tese de Mestrado em Arquitectura apresentada ao Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2010
47. CORREIA, Nuno, *op. cit.*
48. *Séculollustrado*, 1967, p. 63, cit. porNunoCorreia, *op. cit.*
49. BOHIGAS, Oriol, "A Portugal També els Arquitects Fan la Guerra pel su Compte", Barcelona, *Serra d'Or*, n. 101, febrer 1968.
50. TOSTÕES Ana, Wilfried Wang, Annette Becker, *op. cit.*

4. FULL INTERNATIONALISATION UNDER WAY

The publication in 1976 of an issue of *L'Architecture d'Aujourd'hui* directed by Bernard Huet, and organized with the collaboration of Raul Hestnes Ferreira, dedicated to Portugal, constituted a fact of major importance and consequences, signalling the process of democratisation of Portuguese society following the Revolution of 25 April[51]. Oriol Bohigas and Vittorio Gregotti once again played an important role. Throughout the 1970s, Portuguese architecture was divulged in such magazines as *Casabella*, Lotus International, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, *Architecture Mouvementet Continuité*, and *ArquitecurasBis*.

In work from Korea to Santiago de Compostela, from Porto Alegre to the Hague and Berlin, the most international of Portuguese architects, Alvaro Siza, built a unique career combining an attitude of permanent experimentation on sites, programmes and construction methods, with an extraordinary lyrical capacity. More than the absolute value of his work, the most important aspect of Siza's work is undoubtedly his contribution to the discipline. Even though he is currently one of the most renowned architects in the world, he retains the kindly humility of an architect concerned with people's lives. Maybe that's why, as observed by Gregotti, "it is not only his immense talent as an architect that justifies his international success on behalf of a cultural world that is his exact opposite, which believes in a very different hierarchy of values than that represented by the land on which his architecture is based. It is precisely this opposition that is the reason for his success: to represent something completely different [...] uninterested in the accumulation of the communicative capital of the masses, poetically interested in the economy of expression [...] in the requirements of the necessary gestures [...] Far from the process of architectural production of our times that seeks to belong to the globalism of markets and techniques, and success as competitiveness. Unlike Siza's architecture, which is a project of critical dialogue, building from a distance, which is the space in which the quality of the best architecture of our time is created".

In 1950 Octavio Paz, reflected in "*El labirinto de la soledad*"[52] on the paradox between development, which he considered "a false freedom", and the so-called "culture of poverty". It seemed to him that the dichotomy between rich and poor, development and the lack of it, as a complex of attitudes, had become fundamental and immutable in contemporary culture. From the deep-rooted origins of the past, he sought to question the challenges of the future and contended that "modernity was separated from the past and was compelled to leap ahead at a dizzying pace that does not allow roots to be established and forces it into fleeting survival from one day to the next, when modernity could return to its origins and to its capacity for renewal"[53]. Later, in "*no son génios lo que necessitamos ahora*", published in the *Domus* of Milan in November 1961 and in *Arquitectura* of Lisbon in the following month[54], Coderch placed himself in a timeless context in his defence of the non-heroes and of the time of "*longuedurée*". The parallels with the text of Távora are obvious and revealing of the common paths they took: "mythologized architecture, the untouchable virgin in white, became a manifestation of life and the myth was undone. And between the masterpiece and the shack [he saw] that there were relationships that [he knew] existed between the stonemason (or any other man) and the architect"[55]. The defence of a living tradition capable of establishing a genuine and operative ethic for the discipline is at the heart of the powerful contemporaneity of Portuguese architecture.

51. *L'Architectured'Aujourd'Hui*, n. 185, maio-junho 1976.
52. PAZ, Octávio, *El Laberinto de la Soledad*, México D.F., Fondoed Cultura Económica, 1981 [1950]
53. PAZ, Octávio, *Los Hijos del Limo*, op.cit.
54. CODERCH, José, "No Son Genios lo que Necesitamos Ahora", *Arquitectura*, Lisboa, 3.ª série, n. 73, dezembro 1961.
55. TÁVORA, Fernando, "Escola Primária do Cedro, Gaia (1958-1960)", Lisboa, *Arquitectura*, n. 71, Julho 1961, p. 34.

UN POBLADO DE LA OFICINA AMERICANA DE PROYECTOS EN EL LEVANTE ESPAÑOL
EL POBLADO NAVAL DE CARTAGENA (MURCIA)

Ángel Alcaraz Bernal, Francisco Segado Vázquez

EL PACTO HISPANO-NORTEAMERICANO DE 1953

En los años 50, en el marco de la Guerra Fría, el complejo militar y estratégico estadounidense en España, fruto del Convenio Defensivo hispano-norteamericano del Pacto de Madrid firmado en septiembre de 1953, estaba integrado fundamentalmente por cuatro bases de primer orden: Zaragoza, Torrejón (Madrid), Morón (Sevilla) y Rota (Cádiz). A estas cuatro bases le siguen otros 16 puntos estratégicos: bases secundarias, estaciones de seguimiento espacial, estaciones de observación y una red de servicios de alerta, comunicación y enlace[1]. Entre estos 16 puntos, se encuentra el centro de almacenamiento de combustible y suministros de Cartagena (Murcia), que cuenta además con un depósito de municiones.

Bajo la supervisión de la Marina estadounidense, el diseño de las instalaciones corrió a cargo de la *AESB-Architects Engineers Spanish Bases*, una unión de empresas formada por las firmas de Arquitectura Pereira & Luckman de Los Ángeles (California) y Shaw Metz & Dolio de Chicago, y dos consultoras de ingeniería, la Frederic R. Harris Inc. de Nueva York y Metcalf & Eddy de Boston; mientras que el consorcio Raymond-Walsh-Brown & Root compuesto por las empresas constructoras Raymond Concrete Pile Co. de Nueva York, Walsh Construction Co. de Chicago y Brown & Root Inc. de Houston, fue el contratista general encargado de la gestión y supervisión de toda la obra, de la compra de material y de la subcontratación de las empresas encargadas de su ejecución, además de fijar las condiciones técnicas y de plazos.

LA OFICINA AMERICANA DE PROYECTOS

La AESB, también conocida como Oficina Americana de Proyectos, fue la encargada de la realización de los proyectos de las bases militares e los EE.UU. desde su sede central, en el recién terminado Edificio España (1953), obra de los arquitectos Joaquín y Julián Otamendi, situado en la Plaza de España de la capital.

Los arquitectos William Leonard Pereira (1909-1985) y Charles Luckman (1909-1999) tienen un reconocido prestigio en los EE.UU[2]. Son los responsables de, entre otras obras, la Ciudad-Estudio para la cadena de televisión CBS en Los Ángeles (1953); el Campus universitario de la Universidad de California

1. CHAMORRO, Eduardo; FONTES, Ignacio. Las Bases norteamericanas en España, Editorial Euros S.A., "España Punto y Aparte", Barcelona, 1976, p. 90-91.
2. N.d.A: Charles J. Luckman y William L. Pereira han sido portada de la revista Time Magazine en dos ocasiones: 10/06/1946 "Lever Brothers Luckman" y 09/09/1963 "Planner William Pereira".

en Santa Barbara (1953-58); o el Aeropuerto Internacional de Los Ángeles (1959), el primer aeropuerto del mundo diseñado para dar cabida a las aeronaves a reacción. En 1955 el estudio Pereira & Luckman (1951-1958) contaba con 400 empleados y proyectos en marcha valorados en más de 500 millones de dólares[3]. Por su parte, el estudio Shaw, Metz & Dolio de Chicago, realiza sus obras principalmente en la "ciudad del viento". Como un edificio para 717 aparcamientos (1955-1985) y tres rascacielos en 3950 N Lake Shore (1957), 3600 N Lake Shore (1959); 1550 N Lake Shore (1960).

En la Oficina Americana se realizaban toda clase de proyectos para las bases militares, tanto arquitectónicos (torres de control, hangares, comedores, barracones, etc.) como de ingeniería civil (pistas de aterrizaje, escolleras, almacenes para munición, depósitos de combustible, etc.), colaborando en los diversos departamentos (anteproyectos, planeamiento urbanístico) algunos, por entonces, jóvenes arquitectos españoles, trabajando en la disposición, situación, orientación y diseño de los edificios de las bases[4].

Por la prensa de la época sabemos que la Oficina Americana de Proyectos abrió sucursales, al menos una en Sevilla, dada la cercanía de tres de los proyectos que realizaba en la zona, las bases de Morón, San Pablo en la capital y Rota en Cádiz[5].

LAS CASAS DE LOS AMERICANOS

Los primeros militares norteamericanos en llegar a Madrid para la construcción de bases, se alojaron en la ciudad[6]. Acostumbrados a los grandes suburbios residenciales, las casas resultaron ser muy pequeñas para los estándares a los que estaban habituados el personal militar norteamericano y sus familias[7].

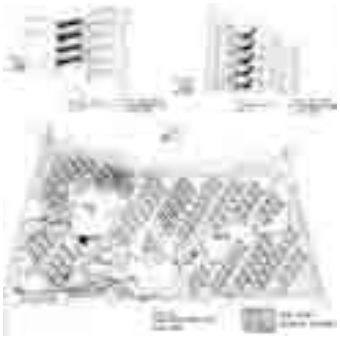
En 1955, el Grupo Militar Conjunto Norteamericano convoca un concurso entre promotoras nacionales para la construcción de viviendas en alquiler en sus cuatro principales bases aéreas en territorio español: Torrejón, Zaragoza, Morón y Sevilla. El programa establecido fijaba el número de viviendas en 1.518 y el tipo de unidades, así como su renta[8]. Entre los proyectos presentados, destaca el del arquitecto austriaco afincado en EE.UU., Richard J. Neutra que, junto a su socio Robert E. Alexander y su hijo Dion Neutra, dirigió la redacción de los proyectos en los que también colaboraron los arquitectos españoles como M.A. Ruiz Larrea, A. Perpiña, F. Faci, J.M. Anasagasti y F. Barandiaran[9].

Bajo el lema AFFHO *Air Force Family Housing*, la propuesta fue presentada el 15 de febrero de 1956 y tiene todos los ingredientes de su particular visión arquitectónica para una forma natural de vivir[10]. La propuesta refleja el afán de Neutra por el intimismo, el diálogo continuado con la naturaleza y el paisaje, subordinando el planteamiento de la casa al delicado y sutil aparato sensorial humano, logrando un repertorio de sensaciones que devuelven al hombre el bienestar de la Naturaleza[11]. Los espectaculares contrastes son frecuentes en las casas de Neutra[12].

Neutra proyecta dos tipologías de vivienda: la primera, viviendas unifamiliares pareadas de una sola planta de altura (en inglés, *duplex*); La segunda tipología, viviendas unifamiliares en hilera, de dos plantas de altura (en inglés, *row houses*, que en España denominamos erróneamente "dúplex"). Todas las

3. STEELE, James. William Pereira, Architectural Guild Press, Los Angeles, 2002, p. 18.
4. BILBAO, Luis. 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., en POZO, José Manuel; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier. Actas del Congreso Internacional. La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965), T6 Ediciones, Pamplona, 2006, p. 81-82.
5. "Apertura de una oficina americana. Ha quedado abierta en nuestra ciudad una oficina regional, cuyas actividades están relacionadas con la construcción de las bases españolas. Dicha oficina está instalada en la avenida de la República Argentina núm. 10 (Los Remedios). (...) Las obras que se llevan a cabo ahora, están bajo la dirección de A.E.S.B. (Architects-Engineers Spanish Bases). Mr. Wilmer B. Luster está al frente de la oficina citada". Diario ABC. Nº 15.763. Domingo 28 de febrero de 1954. Edición de Andalucía, p. 29.
"Preparativos para la construcción de bases en Andalucía. Ha quedado abierta en Sevilla una oficina regional cuyas actividades están relacionadas con la construcción de las bases españolas de El Copero, Morón y Cádiz. Actualmente realiza estudios preliminares y suministra informes técnicos a la oficina general en Madrid, en relación con los proyectos y diseños de las mismas (...)". Diario ABC. Martes 2 de marzo de 1954. Edición de la Mañana, p. 23.
6. "Los primeros americanos que llegaron a Madrid se alojaron tanto en la prolongación de Castellana (entre el Bernabéu y Plaza de Castilla, en un bloque que al ser ocupado en su casi totalidad por los militares de la base, se denominó 'Corea') como en el entonces periférico barrio del Niño Jesús, en las inmediaciones del Retiro. Acostumbrados a una forma de vida antiurbana y reclamando un tipo de vida similar al del American way of life, pronto abandonaron Madrid o Zaragoza, trasladándose a las inmediaciones de las bases. En Madrid, Torrejón y Alcalá de Henares (según estudiaba por entonces el IEAL, la población apenas contaba en aquellos años con 20.000 habitantes) cambiaron en pocos años, transformándose el área próxima a la base en un extraño gueto". SAMBRICIO, CARLOS. Luis Laorga y las Viviendas para los Militares Americanos, en POZO, JOSE MANUEL, Los Brillantes 50, T6 Ediciones, Pamplona, 2004, p.203-204.
7. FRASER, Murray; KERR, Joe. Architecture and the 'Special Relationship'. The American Influence on Post-War British Architecture, Routlegde, Oxon, 2007, p. 142.
8. DE MIGUEL, Carlos. Revista Nacional de Arquitectura, R.N.A. nº 9, septiembre 1959, p. 30.
9. BOESIGER, Willy. Richard Neutra: 1950-60. Buildings and Projects, Ed. Girsberger, Zurich, 1959, p. 224-227.
10. La memoria del proyecto redactado por Neutra, dice así: "Como en todas partes, en el extranjero o en los EE.UU., la eficacia de los oficiales y pilotos de las Fuerzas Aéreas en el cumplimiento natural de sus deberes, puede ser medido en gran parte por la comodidad y la felicidad de su vida familiar. Las esposas y los niños deben ser acomodados de tal modo que las quejas o la insatisfacción, sean reducidas al mínimo. La paz y el bienestar en la casa y sus alrededores permiten al personal de las Fuerzas Aéreas dedicarse, sin preocupaciones innecesarias, a sus tareas administrativas y técnicas, a operar los costosos equipos que están llamados a manejar. En pocas palabras, sirven a su país con más eficacia cuando tienen hogares felices.

1



2

viviendas incluyen un dormitorio del servicio con su propio baño. En ese sentido, las cocinas de la propuesta de Neutra fueron especialmente diseñadas al uso y costumbre norteamericano (de ahí el término "cocina americana")[13]. Este "centro tecnológico de la casa" incluía una serie de modernos electrodomésticos[14], tales como horno eléctrico, fregadero de doble seno y frigorífico eléctrico (Fig. 1). Todas las viviendas dispondrán además de sistema de calefacción centralizado y calentador eléctrico, algo impensable en una vivienda española en el año 1950[15].

La agrupación de estas dos tipologías residenciales, unifamiliares pareadas de una sola planta y unifamiliares adosadas de dos plantas de altura, dará como resultado las dos tramas residenciales tipo que junto a un área central –comparable a los *commons* de un pueblo de Nueva Inglaterra– dice Neutra, y acceso peatonal a todo lo comunitario, o zonas de juego, sin que te cruces nunca con un solo coche o camión, definirán la denominada *neighborhood unit* o unidad vecinal, con la que el arquitecto ordena los cuatro emplazamientos del concurso, atendiendo a la naturaleza del lugar: topografía, orientación, etc.[16] (Fig. 2).

La *Neighborhood Unit* es la principal aportación teórica del urbanismo norteamericano del s. XX. El mérito del perfeccionamiento de esta idea en los años veinte se suele adjudicar a Clarence A. Perry (1872-1944), que formula y define el concepto de "unidad vecinal" en el séptimo volumen de su *Regional Survey of New York and Its Environs*, para desarrollarlo después, diez años más tarde, en *Housing for the Machine Age*[17].

Sin embargo, no es hasta 1928 cuando los arquitectos Clarence Stein (1883-1975) y Henry Wright (1878-1936) experimentan en las ciudades de Sunnyside (Queens) y Radburn (New Jersey), –una ciudad-jardín en la era del automóvil– como la define el arquitecto Robert A. M. Stern[18], el concepto elaborado por Perry de una súper-manzana residencial delimitada por las calles de distribución de vehículos en cuyo interior se define un espacio verde central peatonal al que dan acceso todas las viviendas (Fig. 3). En el llamado "esquema Radburn" donde las calles en *cul-de-sac* y las propias viviendas a las que dan acceso, ejercen de tránsito entre un ambiente y otro[19].

3

Fig. 1. Escena de la película "Las que tienen que servir" del director José María Forqué. En la moderna cocina "automática" de la casa de los americanos donde sirven Juana y Francisca, las dos criadas proceden a cocer unos huevos como si del lanzamiento de un cohete en Cabo Cañaveral se tratara.

Fig. 2. Propuesta AFFHO, Richard Neutra (1956). La agrupación de las diferentes tipologías de vivienda proyectadas da como resultado las tramas residenciales básicas que, junto a las estructuras de tráfico, espacios abiertos y equipamientos colectivos, definen la *neighborhood unit*. En la imagen, la propuesta de unidad vecinal para Sevilla.

Fig. 3. Portada de folleto comercial de venta de parcelas de Radburn, New Jersey (1929), "la ciudad jardín para la era del automóvil" y que dio nombre al "esquema Radburn". Se aprecian los principios de la *neighborhood unit*:: super-manzana, separación de circulaciones de personas y vehículos, pequeños parques y *playgrounds*, equipamientos colectivos, tiendas de ambiente local.

4

5

Fig. 4. Casas de los americanos. Estación Naval de Rota.

Fig. 5. Vista aérea y plano de "Garden City Santa Clara", un *garden suburb* en plena Sevilla, construido para albergar a las familias de los militares de las fuerzas aéreas norteamericanas destinados en las bases.

Desafortunadamente, Richard Neutra no ganó el concurso para construir el alojamiento las familias del personal de la USAF en España[20]. Sin embargo, podemos afirmar que el arquitecto californiano sentó las bases de diseño de las viviendas militares que se construirían a partir de la segunda mitad de los años 50 en las bases norteamericanas en España. Son las casas de los americanos.

ON-BASE / OFF-BASE HOUSING

Existen agrupaciones del tipo *neighborhood unit* en al menos cinco bases militares norteamericanas en España (on-base), las Estaciones Navales de Rota (Fig. 4) y La Algameca (Cartagena), y en las Bases Aéreas de Torrejón (Madrid), Zaragoza y Morón (Sevilla).

Capítulo aparte, merecen también señalar las agrupaciones fuera de las bases militares (*off-base Housing*), como las existentes en la Colonia de Aviación de Alcoy (Alicante) o la Colonia de Aviación de Aranjuez (Madrid)[21], y urbanizaciones como "El Encinar de los Reyes" (*Royal Oak* para los americanos) de Luis Laorga y José López Zanón, en La Moraleja (Madrid) y Zaragoza[22], o la curiosa urbanización sevillana "*Garden City* Santa Clara" en una Avenida de nombre *Kansas City* de la capital hispalense (Fig. 5).

EL POBLADO NAVAL DE CARTAGENA (1956-60)

La Estación Naval de La Algameca en Cartagena (Murcia) es lugar donde se ubica la *neighborhood unit* proyectada por la AESB para los militares de la *Navy* aquí destinados. La base militar tiene su origen en 1759, con la cesión, por Real Decreto de 20 de enero de 1759, de una parcela en la finca denominada "Las Alquerías" para la construcción de una almacén de pólvora que, alejado de las instalaciones portuarias y defensivas de la ciudad, evitara los frecuentes accidentes producto del manejo del material explosivo, fácilmente inflamable. En 1850, la Armada se interesó por la cesión de dicha parcela para instalar sus polvorines, ampliando las instalaciones en 1924 con la adquisición de nuevas fincas[23].

En los años 50, la Armada de los Estados Unidos eligió el emplazamiento para situar un centro de almacenamiento de suministros y depósito de municiones, En el anteproyecto del *U.S. Naval Magazine-Cartagena* realizado por

Con esto en mente, el Patrocinador (del concurso) reconoce los problemas y ventajas del establecimiento de grupos de familias estadounidenses en áreas aisladas de la vida ordinaria de la ciudad, aunque suficientemente cerca como para acceder con facilidad a las ventajas de la metrópolis. La intención era contrarrestar la formación de "Little Américas" en España, el país anfitrión, dotando en poco tiempo, de adecuadas conexiones de tráfico desde cualquier lugar a las ciudades vecinas para visitar a amigos españoles y viceversa, y para hacer los nuevos proyectos tipo ciudad-jardín ("garden suburbs"), con clubes de oficiales y suboficiales, zonas verdes y parcelas para la iglesia, escuela, centro comercial, estafeta, etc." NEUTRA, Richard J.; ALEXANDER, Robert E. Air Force Family Housing Proposal "AFFHO", Archivo Arquitecto F. Faci, Madrid, 1956, p. 2.

11. CASSINELLO, Fernando; PICO, José Luis Neutra en España, en DE MIGUEL, Carlos. Arquitectura, Órgano del COA, Año 7, nº 81, Madrid, Septiembre 1965.

12. En palabras del maestro californiano: "Debido a la juiciosa adquisición de los emplazamientos, el mayor de estas propuestas de vecindarios ("neighborhoods"), Torrejón ha sido bendecido con la proximidad de un magnífico parque, con árboles viejos y hermosos, áreas ornamentales de agua, etc. Este lugar es tan atractivo que ha sido planteado y cuidadosamente trabajado en el diseño, un club con campo de golf, restaurante y motel para visitantes. Estas ventajas, además de aprovechar la belleza del entorno al máximo, complementarán los requisitos propios de la vivienda.
Aparte de los espacios exteriores, los interiores se han proyectado para concentrar la máxima superficie en la parte habitable de la casa, que se abre ampliamente a patios ajardinados unifamiliares. El clima mediterráneo y el paisaje de España permiten un modo de vida similar al apreciado en California o Florida, (...) las dimensiones de estas estancias son capaces de proporcionar confort y habitabilidad, satisfaciendo así las necesidades del ama de casa, así como de la vida social y privada de la familia". NEUTRA, Richard J.; ALEXANDER, Robert E. Air Force Family Housing Proposal "AFFHO", Archivo Arquitecto F. Faci, Madrid, 1956, p. 2-3.

Fig. 6. Anteproyecto de viviendas militares y servicios. U.S. Naval Magazine-Cartagena. AESB-Architects Engineers Spanish Bases (1956).

la AESB (1956), las viviendas son ubicadas dentro del recinto militar, quedando limitado el recinto militar al norte por la carretera de acceso a los depósitos de agua potable de la ciudad (Canales del Taibilla).

La organización original de las viviendas, respondía a una estructura en anillo que recoge el tráfico, con un gran espacio verde central en el que sitúan la escuela. Los equipamientos previstos en la unidad vecinal son, además del centro docente central, un economato, centro de recreo, pista de béisbol, piscina y teatro al aire libre. El programa residencial original comprendía 34 viviendas, 1 para el jefe de la base, 5 para oficiales y 28 para suboficiales (Fig. 6).

Dado el riesgo por la proximidad de los polvorines a las viviendas, se decide emplazar las viviendas en un lugar cercano, bien situado respecto del centro militar, pero sin estar comprendidas en el mismo recinto. Así que en 1957, se aprueba la compra de unos terrenos[24] al otro lado de la carretera del Taibilla, para ser ocupados por el conjunto residencial, con lo que la unidad vecinal adquirió la forma que conocemos en la actualidad.

El emplazamiento definitivo del proyecto de viviendas familiares –*dependents Housing*– diseñado por la AESB, está separado de la base americana por la mencionada carretera local y tiene una superficie de 40,28 Ha. El acceso al mismo se realiza por dicha vía urbana, a la que conecta una vía principal de penetración al recinto (calle A) que interseca con una calle de acceso rodado a las viviendas (calle B) paralela a la carretera, cuyos extremos terminan en *cul-de-sac*. El ramal izquierdo o sudoeste de la calle B lo ocuparán las viviendas de los mandos y, el ramal derecho o noroeste, las clases de tropa. Definido el ramal básico –*lane*– de la unidad vecinal, el proyecto preveía la ampliación del número de viviendas, con espacio para una segunda calle residencial, comunicada de igual modo a la vía principal A, la cual termina en una gran zona verde con una escuela y un campo de deportes, con pista de baloncesto y

13. "La inclusión de la habitación del servicio coincide plenamente con la costumbre española y hace que la criada esté disponible para el servicio y las tareas del hogar en todo momento (...), uno de los más agradables y amenos prestados a una familia americana en España, a diferencia de una familia estadounidense en casa, que depende más de los aparatos mecánicos y eléctricos". Ibid. p.4.

14. Especial relevancia tiene la película "Las que tienen que servir" por dos temas apuntados anteriormente: las criadas en las viviendas de las bases y la cocina "americana". Rodada en 1967, está dirigida por José María Forqué con guión de José Luis Dibildos y basado en una obra teatral de Alfonso Paso. Trata sobre dos criadas, Juana (Concha Velasco) y Francisca (Amparo Soler Leal), que trabajan como criadas en casa de un matrimonio estadounidense, los Stevens, situada en una urbanización cerca de Madrid donde sólo viven norteamericanos. A diario van a visitarlas el medio novio de Juana (Alfredo Landa) y el pretendiente de Francisca (Manolo Gómez Bur). Su relación va de mal en peor a medida que las muchachas tratan de imitar la democracia y las relaciones mujer-hombre de los norteamericanos. Este film, aun en clave de humor, nos da una idea de vida cotidiana en un poblado residencial norteamericano y lo chocante que resultaba para los españoles su forma de vida, ya no solo en lo social y cultural, sino también en lo que a tecnología se refiere. Merece la pena repasar las escenas que se desarrollan en la cocina "automática" de la vivienda de los Sres. Stevens.

15. "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 (...)". CRUZ GUÁQUETA, Mónica. Do It Yourself: Los catálogos en el Imaginario del Progreso, en POZO, José Manuel; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier. Actas del Congreso Internacional. La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965), T6 Ediciones, Pamplona, 2006, p. 98.

16. "En cuanto al emplazamiento, el concepto que ha sido empleado es el de una mariposa, o "butterfly". Especial cuidado se ha tenido al separar zonas de juegos infantiles, zonas peatonales, áreas deportivas, accesos a escuelas y centros comerciales. Así pues, los peatones, niños o adultos, no se exponen a los peligros de cruzar con tráfico para llegar a la zona verde central, el jardín de infancia, la escuela, el club, la piscina o la iglesia". NEUTRA, Richard J.; ALEXANDER, Robert E. Air Force Family Housing Proposal "AFFHO", Archivo Arquitecto F. Faci, Madrid, 1956, p. 4.

17. SICA, Paolo. Historia del urbanismo. El Siglo XX, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981, p. 175.

18. STERN, Robert A.M.; FISHMAN, David; TILOVE, Jacob. Paradise Planned. The Garden Suburb and the Modern City, The Monacelli Press, Nueva York, 2013, p. 275-276.

19. ÁLVARO TORDESILLAS, Antonio. La Unidad Vecinal 'Rural': del 'Parque Central' a Vegaviana, en POZO, José Manuel; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier. Actas del Congreso Internacional. La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965), T6 Ediciones, Pamplona, 2006, p. 65-72.

Fig. 7. Proyecto de Viviendas Familiares y Servicios-U.S. Naval Magazine, Cartagena Plano general del poblado (1958) y fotografía de las *ranch houses* o casas de los americanos (sin fecha).

de béisbol (Fig. 7). En la gran zona verde alrededor de la escuela, completando la zona de juegos existente, existe un anteproyecto de 1964 para la construcción de un campo de golf de nueve hoyos, que no se realizó.

El programa residencial definitivo lo componen 46 viviendas, 4 de tipología unifamiliar aislada, y las 42 restantes del tipo unifamiliar pareadas.

Viviendas unifamiliares pareadas, se proyectan 2 tipos:

Tipo A.- 8 viviendas para oficiales de 108 m², consta de recibidor, estar-comedor, terraza, cocina, dormitorio de servicio, con guardarropa y aseo con ducha, pasillo, 3 dormitorios, cuarto de baño, cuarto de calderas, garaje cubierto, lavadero, trastero y patio tendedero.

Tipo D.- 34 viviendas para suboficiales y clases de tropa, de 93 m², consta de recibidor, estar-comedor, terraza, cocina, lavadero, trastero, pasillo, 3 dormitorios, cuarto de baño, cuarto de calderas, garaje cubierto y patio tendedero. Sin previsión para personal de servicio.

Viviendas unifamiliares aisladas, se proyectan 2 tipos:

Tipo B.- 3 viviendas para el mando superior, de 140 m², consta de antejardín (patio), recibidor, estar-comedor, terraza, cocina, lavadero, dormitorio de servicio, con guardarropa y aseo con ducha, pasillo, 4 dormitorios, dos cuartos de baño, cuarto de instalaciones (calderas), garaje cubierto y patio tendedero.

Tipo C.- 1 vivienda para el Comandante en jefe, de 180 m², consta de recibidor, estar-comedor, terraza, cocina, dormitorio de servicio, con guardarropa y aseo con ducha, pasillo, 3 dormitorios y despacho, dos cuartos de baño, cuarto de calderas, garaje cubierto, lavadero, trastero y patio tendedero.

Todas las viviendas tienen una planta de altura y comparten muchas de las características de las denominadas *Ranch Houses* californianas[25]: cubiertas inclinadas con largos aleros que vuelan a baja altura, planta del edificio rectangular asimétrica, en forma de "L" o en "U", accesibles desde el coche, el espacio cubierto para garaje es parte de su diseño, las fachadas son de revoco o de ladrillo visto, o mezcla de ambos. *El Ranch House* es un estilo de arquitectura residencial unifamiliar muy popular en los años 40 en Estados Unidos[26], que tiene sus raíces en Arquitectura colonial hispánica de la Baja California (siglos XVII-XIX)[27].

Sin duda los arquitectos de la AESB, los californianos Pereira & Luckman, tuvieron muy presente la arquitectura de la Costa Oeste para proyectar las viviendas donde se alojarían por largo tiempo las familias de los militares norteamericanas destinados en las bases españolas.

20. AA.VV. Urbanización de "El Encinar de los Reyes, S.A.", en Revista Nacional de Arquitectura, nº 9, septiembre 1959, p. 31-41.
21. LINDO MARTÍNEZ, José Luis. Semanario MÁS, nº 95 (19/09/2008). Coop. Opina, Aranjuez, 2008, p. 11.
22. AA.VV. Urbanización de "El Encinar de los Reyes, S.A.", en Revista Nacional de Arquitectura, nº 9, septiembre 1959, p. 31-41.
23. http://www.armada.mde.es/ArmadaPortal/page/Portal/ArmadaEspannola/conocenos_organizacion/prefLang_es/04_Apoyo_fuerza--01_jal--05_organos_perifericos--03_arsenal_cartagena--01_historia_es
24. Ministerio de Marina. Decreto de 18 de octubre de 1957 (BOE nº 275, de 1/10/1957) por el que se declaran de urgencia las obras que se citan. En el desarrollo del Convenio Defensivo entre España y los Estados Unidos de Norteamérica firmado en Madrid en veintiséis de septiembre de mil novecientos cincuenta y tres, procede que por el Ministerio de Marina se inicie la adquisición de los terrenos en los que se procederá a la construcción de polvorines para utilización de la Marina de Cartagena.
25. WEINGARTEN, David; HOWARD, Lucia. Ranch Houses. Living the California Dream, Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York, 2009, p. 16-19.
26. TREIB, Marc. An Everyday Modernism: The Houses of William Wurster, University of California Press, Berkeley, 1995.
27. BARRET, Robert. Western Ranch Houses by Cliff May, Henessey + Ingalls, Santa Monica, 1997, p. 8-12.

LA PRESENCIA AMERICANA EN LA CREACIÓN DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA CORUÑA

José Ramón Alonso Pereira, Antonio Santiago Río Vázquez

1. UNA ESCUELA EN EL FINISTERRE DE EUROPA

El proceso de recuperación de la modernidad que se desarrolla en la arquitectura española después de la Guerra Civil y la posterior autarquía, discurre paralelo a la creación de nuevos centros para la enseñanza de la arquitectura. En Galicia, finisterre de España y de Europa, la consolidación de ese proceso se liga, entre otros hechos, a la consecución de un Colegio de Arquitectos y de una Escuela de Arquitectura propios para la región[1].

No se trata de un proceso limitado a Galicia pues, durante la segunda mitad del siglo XX, se crean en España varias escuelas que buscan atender a las particularidades de cada región y romper la dualidad de las dos existentes desde el siglo XIX: Madrid y Barcelona. Sin embargo, el caso gallego adquiere especial relevancia por tres razones: por el recorrido que conduce a su materialización, por la arquitectura empleada en su formalización y por ser concebida como el embrión de todo un campus universitario.

Un primer detonante para la aparición de nuevas escuelas de arquitectura se produce en el año 1957, con la promulgación de la Ley de Ordenación de las Enseñanzas Técnicas. Las escuelas de arquitectura pasan a integrarse en el ámbito universitario, abriéndose a un mayor número de alumnos y originando un proceso de multiplicación de centros docentes. En la década siguiente surgen las escuelas públicas de Sevilla, Valencia y Valladolid, así como el primer centro privado en Pamplona: la Escuela de Arquitectura de Navarra. La Ley General de Educación de 1970, precedida el año anterior por el Libro Blanco de la Educación supuso otro impulso a la implantación de nuevos centros de enseñanza arquitectónica, dando lugar a la creación, en 1973, de las Escuelas de Las Palmas de Gran Canaria, La Coruña y El Vallés.

La Escuela coruñesa culmina un proceso originado algunos años antes. Desde finales de los sesenta se planteaba por el Gobierno ubicar una escuela de arquitectura en el norte de España, si bien se pensaba preferentemente en el País Vasco. Enterados de ese propósito y de su inicial indeterminación geográfica, varios sectores gallegos actuaron para desviar a Galicia la propuesta. Entre esos sectores destaca la fuerza personal y social de Pedro Barrié de la Maza (1888-1971) y, tras su muerte, de su viuda Carmela Arias Díaz de Rábago (1920-2009),

1. RÍO VÁZQUEZ, Antonio S., *La recuperación de la modernidad. Arquitectura gallega entre 1954 y 1973*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2014, p. 309.

quienes promovieron un novedoso planteamiento según el cual una fundación privada: la Barrié, constituida en 1966, construiría los nuevos edificios destinados a escuela de arquitectura si ésta se emplazaba en Galicia, pero, a diferencia de otros centros privados existentes, no los mantendría ni los gestionaría, sino que los donaría al Estado para formar parte del sistema universitario público[2]. La singularidad del ofrecimiento retrasó varios años la decisión ministerial, que finalmente se tomó el 17 de agosto de 1973, fecha en que el Consejo de Ministros reunido en el coruñés Pazo de Meirás acordó la creación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña.

2. EQUIPOS ESPAÑOLES Y ASESORAMIENTO INTERNACIONAL

Para concretar el proyecto académico del nuevo centro, la Fundación Barrié solicitó asesoramiento a nivel nacional e internacional. Al primer nivel, se organizó en 1971 un equipo de trabajo compuesto por los arquitectos Juan González Cebrián, Rodolfo Ucha Donate, Antonio Tenreiro Rodríguez y Juan Castañón Fariña, quienes redactaron un dossier sobre cómo debería ser la organización de los estudios de arquitectura del momento. Al tiempo, a nivel internacional se solicitó información a Arthur P. Coladarci, Decano de la Facultad de Educación de la Universidad de Stanford y a la Fundación Ford de Nueva York, lo que permitió contactar con los Educational Facilities Laboratories, una organización independiente dedicada a la investigación en construcciones escolares creada por la Fundación Ford en 1958 y dirigida por Harold B. Gores.

Los Educational Facilities Laboratories enviaron a La Coruña a los arquitectos John W. McLeod (1908-1997)[3] y Raymond Caravaty (1918-1999)[4], quienes realizaron un *building program* orientativo para una enseñanza dirigida a un millar de alumnos: 500 de arquitectura, 350 de aparejadores, y 150 de una posible diplomatura nueva en ciencias de la construcción[5].

El informe elaborado por McLeod y Caravaty se complementó con varias entrevistas organizadas por la Fundación Barrié para conocer el estado de la enseñanza de la arquitectura en España incluyendo el Director de la Escuela de Madrid: Víctor D'Ors Pérez-Peix, el Decano del Colegio de Arquitectos de Madrid: Javier Carvajal Ferrer, y graduados recientes de Madrid y Barcelona.

Después de disponer de todos los informes, la Fundación encargó la redacción del proyecto de las nuevas escuelas a los entonces jóvenes arquitectos Juan Castañón Fariña (1940-2007) y José María Laguna Martínez (1939-2000), que contarían en la dirección de obra con Rodolfo Ucha Donate (1922-2015), miembro del comité consultivo local de 1971.

En origen, la Fundación Barrié ligaba conceptualmente entre sí la Escuela de Arquitectura con su, en cierto modo, escuela preparatoria o Escuela de Aparejadores, y quiso acometer ambas como un proyecto arquitectónico unitario. Separados y singularizados luego, ambos edificios son obras emblemáticas por su especial función y por el carácter de sus arquitecturas.

Es emblemático su proceso de ideación, precedido de largos y pioneros estudios pedagógicos por consultores estadounidenses como justificación tecnocrática y pluridisciplinar de la arquitectura.

2. ALONSO PEREIRA, José Ramón, "Notas para una historia de la Escuela", en Río Vázquez, Antonio S. (coord.). *Documentos da Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña.* La Coruña: Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade da Coruña, 2009, p. 39.
3. John Wishart McLeod (1908-1997), socio del estudio afincado en Washington McLeod, Ferrara & Ensign –especializados en construcciones escolares– había publicado en 1968 un amplio estudio sobre las escuelas urbanas en cinco ciudades europeas: Londres, Zurich, Hamburgo, Copenhague y Estocolmo.
4. Raymond Caravaty (1918-1999), era director del Centro de Investigación en Arquitectura del Instituto Politécnico Rensselaer de Troy, Nueva York. Al igual que McLeod, realizó varios viajes y proyectos de investigación en Europa.
5. SORALUCE BLOND, José Ramón, "La creación de las Escuelas de Arquitectura de La Coruña por la Fundación Barrié de la Maza", en *Boletín Académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña* 9, 1988, p. 4.

Es emblemática la selección de sus arquitectos por parte de la Fundación, que, descartando profesionales gallegos de prestigio nacional como Alejandro de la Sota Martínez, maestro unánimemente respetado, o José López Zanón, arquitecto ferrolano autor de la vecina Universidad Laboral[6], o sin la concurrencia de ideas y proyectos que un concurso abierto o restringido hubiera representado, recurre a una fórmula más fácil, como es el encargo directo al estudio madrileño de Laguna y Castañón, hijo éste de Juan Castañón de Mena (1903-1982), amigo y primo político de Barrié y su arquitecto de confianza, incapacitado por entonces para acometer el trabajo por su condición de ministro del Gobierno[7].

Y lo es también el proceso de proyecto de Castañón y Laguna cuyo resultado es ejemplar en sí mismo y en el conjunto de la arquitectura brutalista del momento.

La concepción arquitectónica de las dos escuelas se manifiesta en las sucesivas propuestas que los arquitectos elaboran entre 1973 y 1975. Sobre la ladera del monte de La Zapateira, en las proximidades de la ciudad, se plantean inicialmente dos volúmenes rectangulares con estructura de hormigón a la vista, conectados entre sí (Fig. 1), para después descartar esa idea unitaria y pasar a diferenciar la Escuela de Arquitectura singularizándola con un volumen autónomo de planta cuadrangular, con cuatro potentes vástagos de hormigón que soportan la totalidad de la edificación al tiempo que contienen los espacios de circulación vertical y las instalaciones.

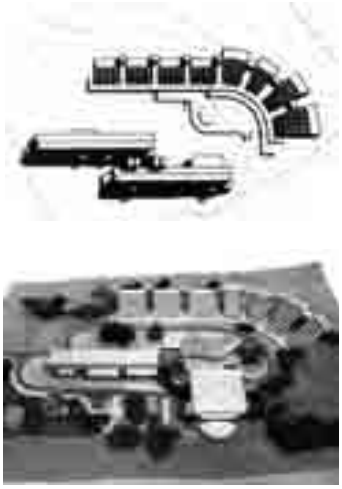


Fig. 1. Primer proyecto para las Escuelas de Arquitectura de La Coruña.

Fig. 2. Maqueta del proyecto con el Colegio Universitario en graderío.

La formalización a través de un volumen de planta rectangular articulado espacial y funcionalmente por una potente estructura de hormigón encajada en la ladera ya había sido ensayada por los arquitectos en la Facultad de Ciencias de la Información en la Ciudad Universitaria de Madrid (1971). Este planteamiento, que se mantiene con mínimas variantes en la Escuela de Aparejadores coruñesa, se rechaza finalmente para la de Arquitectura y se revisa en el edificio en graderío pensado primeramente para residencia de estudiantes y destinado luego a Colegio Universitario –figura docente propia de esa época, embrión de posteriores Facultades–, dónde el uso de una directriz curva y la pérdida del protagonismo otorgado a la estructura de hormigón en su materialización nos ofrece una obra de menor interés, más allá del hecho de cerrar y completar el conjunto docente (Fig. 2).

3. LAS INFLUENCIAS AMERICANAS: KAHN, RUDOLPH, TESTA Y MALCOLMSOM

La manera de entender un centro docente por Castañón y Laguna había quedado patente en la Facultad madrileña, cuya estructura de hormigón se expone con rotundidad articulando y caracterizando los espacios destinados a la enseñanza universitaria.

En el primer proyecto para los centros coruñeses –y luego en el proyecto definitivo de la Escuela de Aparejadores– los edificios se conciben con planta rectangular, con sus lados mayores orientados al este y al oeste, un desarrollo de cuatro alturas y semisótano bajo la rasante de acceso, situando en el nivel inferior las zonas comunes de vestíbulo, estancia y sala de estudios; en el primero administración y dirección, los seminarios especiales, la biblioteca y tres

6. Luis Laorga Gutiérrez y José López Zanón eran autores por las mismas fechas del edificio de la Escuela de Ingenieros de Caminos en la Ciudad Universitaria de Madrid, emblema de los edificios docentes universitarios de los años setenta.
7. Sobre el arquitecto Juan Castañón de Mena (1903-1982),, véase: ALONSO PEREIRA, José Ramón y RÍO VÁZQUEZ, Antonio S., "Juan Castañón de Mena. De Regiones Devastadas a los Aprovechamientos Hidroeléctricos", en COUCEIRO NÚÑEZ, Teresa (ed.) *Actas del I Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: vigencia de su pensamiento y obra.* Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2014, p. 11.

Fig. 3. Escuela de Aparejadores en construcción.

aulas especiales tipo anfiteatro que destacan en fachada; en el segundo las clases teóricas y los despachos para becarios y posgraduados; y en el tercero y último las aulas de dibujo; mientras que en el semisótano se ubican la cafetería, las zonas de instalaciones, los talleres y espacios de servicio (Fig. 3).

La propuesta se relaciona directamente con su experiencia inmediatamente anterior en la Facultad madrileña, con su expreso funcionalismo en la composición del proyecto, manifestado por medio de formas brutalistas, con especial énfasis en el hormigón visto y en el tratamiento de los planos de las carpinterías metálicas, sobre influencias exteriores de actualidad muy variadas, desde el diagrama hecho edificio en el Centro Pompidou parisino (Renzo Piano y Richard Rogers, 1970) con su novedosa envolvente tecnológica hasta la potente expresión constructiva de los edificios públicos concebidos por Paul Rudolph (1918-1997) –como la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale (1963)– y de los monumentales proyectos de Clorindo Testa (1923-2013) o de Reginald Malcolmsom (1912-1992).

Castañón y Laguna plantean la Escuela de Arquitectura como un verdadero monumento, es decir, dotado de leyes compositivas propias e irrepetibles. Esto se pone en evidencia en la última propuesta para los centros coruñeses, realizada mientras se construía la Escuela de Aparejadores, cuando se cambia el criterio inicial y se opta por singularizar conceptual y volumétricamente la Escuela de Arquitectos, abandonando la idea de concebir los posibles edificios del campus en base a un modelo que se pudiera reproducir y adaptar a las diferentes circunstancias y negando la metodología agregativa propia del Movimiento Moderno.

Analizando el proyecto final se perciben conexiones con la serie de edificios de carácter monumental ideados por Clorindo Testa en Buenos Aires, como la sede del Banco de Londres (1959) y de la Biblioteca Nacional (1962). Ésta última guarda un paralelismo notable con la Escuela de Arquitectura coruñesa, al optar por resolver la mitad pública del programa en un volumen de planta rectangular suspendido mediante cuatro potentes vástagos de hormigón armado que, a su vez, incluyen las instalaciones del edificio[8].

8. A pesar de las similitudes entre ambos edificios, Castañón y Laguna no pudieron conocer terminada la Biblioteca Nacional de Argentina puesto que, aunque el proyecto de Testa es del año 1962, el acondicionamiento del terreno no comenzó hasta el año 1972 y la estructura tardó todavía otra década en levantarse.

Parafraseando lo escrito por Testa sobre la Biblioteca Nacional, dos conceptos caracterizan la singularidad de esta obra: el primero radica en la idea de fuerza de partida, consistente en levantar por encima del terreno las aulas gráficas, como símbolo de la enseñanza arquitectónica. De este modo se genera una suerte de "mesa monumental" bajo la cual fluye la continuidad del monte. El segundo radica en la potencia y monumentalidad con que el edificio se implanta en el entorno. La masa edilicia se yergue por encima de las copas de los árboles y domina el entorno verde y enmarcado a la distancia por los edificios circundantes. La plaza en la cual se posa configura un espacio de actividades múltiples bajo la "panza" del edificio –que Testa denominaría el "gliptodonte"–, esa gran masa de hormigón trabajada con tal esfuerzo que proporciona la imagen característica de la Escuela.

Fig. 4. H. D. Woodson High School (Fotografía de Amber N. Wiley).

4. UNA APORTACIÓN INÉDITA: JOHN W. MCLEOD

¿Cuáles son las razones que motivaron un cambio tan radical en el proyecto de la Escuela de Arquitectura? Inicialmente podríamos pensar en razones topográficas, limitaciones económicas o exigencias de los nuevos directivos de la Fundación tras la muerte de Pedro Barrié. La documentación aportada no recoge la justificación de este cambio, y son varios los motivos posibles. Sin embargo, el análisis del trabajo del arquitecto afincado en Estados Unidos y asesor en el proyecto académico John W. McLeod puede ofrecernos nuevas hipótesis.

Durante los años cincuenta y sesenta, McLeod había proyectado junto a Anthony Ferrara y William L. Ensign varias escuelas de enseñanza media en el entorno de Washington, entre las que destacan la George Mason High School en Falls Church (1953), la Boomsboro High School en Hagerstown (1955) o la West Bethesda High School en Montgomery County (1961). Todas ellas se ubican en entornos suburbanos y se desarrollan principalmente en una única planta obedeciendo a principios pedagógicos modernos, donde las aulas se complementan con grandes áreas abiertas y zonas deportivas, mientras una ligera estructura metálica permite espacios amplios y flexibles.

La relación de los arquitectos con los Educational Facilities Laboratories queda patente en los sucesivos informes sobre construcciones escolares, tanto americanas como europeas, que elaboran para la entidad de modo paralelo a los proyectos de nuevas escuelas, estableciendo un fecundo diálogo entre análisis, investigación y práctica arquitectónica.

Sin embargo, cuando a finales de los años sesenta, McLeod, Ferrara y Ensign reciben el encargo de proyectar la Howard Dilworth Woodson High School, también en Washington (1967, demolida en 2008), abandonan la línea de las anteriores construcciones, concibiendo la escuela como un monumental cubo de hormigón de ocho plantas situado sobre un plinto. El programa docente se distribuye en los distintos niveles mientras que las instalaciones, aseos y circulaciones secundarias se sitúan en cuatro potentes torres colocadas en las esquinas del gran paralelepípedo (Fig. 4).

Así, mientras las anteriores escuelas de la firma se difuminaban en la horizontalidad del paisaje periférico de la ciudad americana con su planta libre y abierta, la nueva propuesta se erige como un hito de referencia, un símbolo

de la institución académica en el territorio y para la comunidad, que le otorgó la denominación popular de "Tower of Power".

Cuando McLeod visita La Coruña, en 1971, la Woodson High School está en fase de construcción. Es entonces cuando Castañón y Laguna abandonan la propuesta inicial de un edificio gemelo y conectado con la Escuela de Aparejadores, y plantean un edificio aislado en altura.

5. EL CUBO PLATÓNICO CORUÑÉS

Un edificio que, al igual que el caso americano, posee ocho plantas y busca componerse también insertándose en una figura geométrica pura: un cubo platónico de cuarenta metros de lado. Pero, a diferencia del proyecto de McLeod, Ferrara y Ensign y por su situación a media ladera, se accede por el centro de una de sus caras. Este cubo perfecto, base ideal de la composición, es excavado, mordido, mellado y transformado durante el proceso de proyecto, tanto por razones funcionales como por exigencias de factores compositivos autoimpuestos, de orden menor, que van alterando poco a poco la figura primigenia.

En primer lugar, la singularidad en la posición del acceso, nos conduce hasta el centro de la figura, hasta su corazón, diferenciando tres niveles o sectores que los autores buscan caracterizar de tres formas distintas y aún opuestas: un gran hall interior, de doble altura, con iluminación cenital por medio de una pirámide –nuevo sólido platónico insertado en el cubo– y único punto donde concentrar el diseño espacial del edificio, hoy muy alterado. Sobre él, un edificio-patio o claustral de cuatro plantas de altura, en el que se desarrollarían las actividades docentes: teóricas y gráficas de la Escuela, a través de estratos superpuestos, diferenciados en su carácter unitario, pero vinculados por ese carácter común que le otorga el vacío central, no transitable, en torno al que se deambula. Y bajo el gran hall, a modo de basamento, aunque sin la presencia extendida y estereotómica del zócalo americano, toda una serie de niveles organizados en entreplantas, donde se ubican las distintas aulas magnas, los talleres y laboratorios, y las restantes funciones complementarias (Fig. 5).

A su vez esta organización funcional de la composición se ve afectada por la introducción de un fuerte presupuesto estructural que se impone sobre ella, hasta el extremo de hacerla ilegible o poco legible en alguna de sus partes: para construir ese cubo platónico virtual, los arquitectos deciden ir no a un sistema tradicional, clásico, estable, que apoyase claramente en el terreno el edificio, cuyas distintas plantas irían sosteniéndose entre sí, las superiores sobre las inferiores, desde la base hasta la cubierta, como sucedía en la Woodson High School. Por el contrario, siguiendo esquemas y modos de actualidad en ese momento en todo el mundo de edificios colgados[9], como el proyecto no construido de Reginald Malcolmson para una escuela de arte y arquitectura (1969), los autores van a invertir el proceso, optando conceptual y estructuralmente por no asentar el edificio sobre el suelo, sino por suspenderlo desde la cubierta, del mismo modo que lo planteaba Malcolmson en su proyecto, como dejó escrito: "El sistema estructural empleado incluye parcialmente el principio de suspensión, debido a las múltiples ventajas que ofrece. Permite una fácil inte-

9. BUZÓN CASTILLO, Rafael y BLANCO TEMPRANO, Pedro Juan, "Edificios colgados" en *Informes de la Construcción* 219, 1970, p. 45.

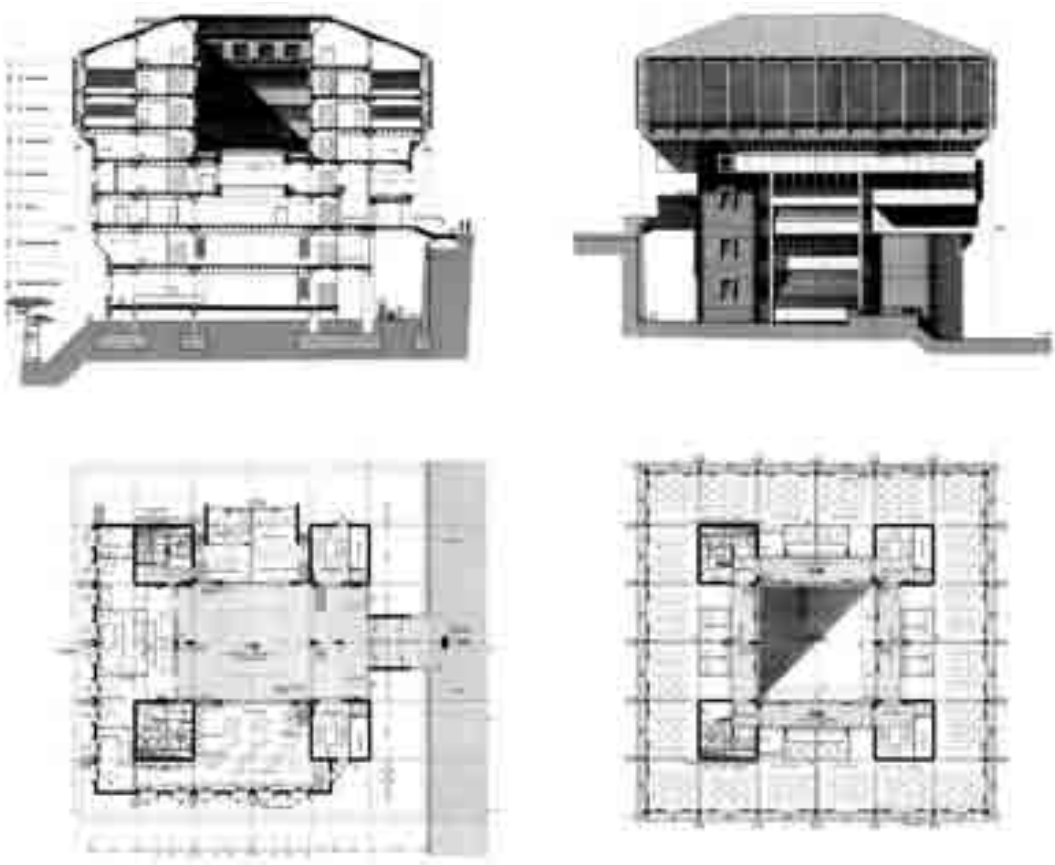


Fig. 5. Sección, alzado y plantas de acceso y de aulas gráficas de la Escuela de Arquitectura.

rrelación entre los diversos volúmenes construidos, con sus diferentes formas y funcionas, combinada con la posibilidad de desarrollo independiente de cada uno de ellos, de acuerdo con sus necesidades en cada momento, e incluso su eventual desaparición"[10].

Estructuralmente hablando, la Escuela de La Coruña es un edificio colgado de cuatro grandes parejas de vigas de hormigón en celosía, que se apoyan en la cabeza de cuatro enormes pilares o núcleos apilastrados también de hormigón que se elevan desde el suelo, Unos paralelepípedos perimetrales cuyo interior se encuentra vaciado y ocupado por los núcleos de comunicaciones verticales y de servicios: escaleras, ascensores, aseos e instalaciones, al modo tan querido por Louis Kahn (1901-1974) y por sus discípulos, que tuvo uno de sus ejemplos paradigmáticos en el edificio para los Knights of Columbus (New Haven, Connecticut, 1969) de Kevin Roche y John Dinkeloo y se replicó, a menor escala, en obras como la escuela proyectada por McLeod, Ferrara y Ensign. Se unen así los conceptos platónicos y kahnianos con los énfasis técnicos y estructurales propios de la utopía tecnológica de expresión brutalista, tan en boga en esos momentos en la arquitectura occidental[11].

La masa de hormigón trabajada proporciona la imagen arquetípica de la Escuela y constituye la verdadera expresión plástica del edificio. Una expre-

10. MALCOLMSON, Reginald, "Proyecto de Escuela de Arte y Arquitectura", en *Hogar y Arquitectura* 97, 1971, p. 98, incluido también en su obra *Reginald Malcolmson: Visionary Projects for Buildings and Cities*, Washington: International Exhibitions Foundation, 1974, p. 5.
11. ALONSO PEREIRA, José Ramón y RÍO VÁZQUEZ, Antonio S., "Las Escuelas de Arquitectura de La Coruña: una obra brutalista como origen de un campus universitario", en SCHNEIDER SANTOS, Michelle y GNOATO, Salvador (coords.), *Anais do X Seminário DoCoMoMo_Brasil*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2013, p. 12.

Fig. 6. Maqueta de la Escuela de Arquitectura.

sión que hubiera alcanzado cotas mayores si los problemas de presupuesto no hubieran mermado las intenciones originales del proyecto, dónde las plantas superiores se cerraban con una fachada en celosía de hormigón con la intención de tamizar la luz solar, tres aulas especiales se colgaban en voladizo sobre la ladera en la planta de acceso, reforzando el carácter escultórico del edificio, cuatro potentes lucernarios coronaban la cubierta y el acceso principal se prolongaba con una destacada marquesina hacia el exterior, conformando un espacio de transición minimizado en el resultado final (Fig. 6).

6. LA ESCUELA COMO OBRA BRUTALISTA

Como había sucedido con la Facultad de Ciencias de la Información madrileña, la forma y la imagen de las Escuelas coruñesas se aleja de la tónica general universitaria. Su hosco exterior es de un gris uniforme que muestra el hormigón de la estructura, sólo roto por las líneas en tono dorado de la carpintería de las ventanas. Todo ello es reflejo de una corriente arquitectónica internacional de la época, el brutalismo, cuyo nombre tiene su origen en el término francés *brut*: crudo, tomándolo del *béton brut*: del hormigón sin tratar, tan utilizado por Le Corbusier como expresión formal de su arquitectura tras la Guerra Mundial.

En 1955, Reyner Banham, desde las páginas de *The Architectural Review* y partiendo de las últimas obras corbusierianas como la iglesia de Ronchamp o la Unité d`Habitation de Marsella, quiere dar un primer marco teórico a los diferentes proyectos bajo el título de "nuevo brutalismo" y en los sesenta y setenta, el brutalismo se convirtió en un recurso expresivo generalizado: en una moda arquitectónica en todo el mundo. Son proyectos que ponen de manifiesto la crisis disciplinar en que el caos pareció reinar en la modernidad tardía, cuando cada arquitecto quiso más experimentar que buscar un lenguaje compartido.

En efecto, tanto el proyecto madrileño como su continuación y consolidación en los centros coruñeses ponen en evidencia el panorama arquitectónico que acontecía en España al término del periodo desarrollista, dónde la

involución iniciada por el Movimiento Moderno se une en esos años a la quiebra en el ritmo de la aceleración económica y al fracaso de la ciudad moderna. Se trata de una crisis profesional y también en cierto modo social, que se ve acompañada desde sus orígenes por un fuerte proceso de crítica y de revisión.

Todo un grupo generacional que estaba finalizando sus estudios en las Escuelas de Madrid y Barcelona protesta en esos años contra la arquitectura establecida que intentaron contestar con formas arbitrarias, con edificios que buscan convertirse en hitos urbanos, colgarse en el aire, desprenderse del suelo y presentarse como fragmentarios. Entre ellos destacan las propuestas de Castañón y Laguna, desde la ilusión de los dibujos iniciales a la más comedida realidad materializada, estableciéndose como emblemas de la arquitectura del momento, previo a la recuperación disciplinar que tiene lugar en la Galicia inmediata[12].

7. LA ESCUELA COMO ORIGEN DEL CAMPUS UNIVERSITARIO

La legislación española vigente entonces señalaba que, cuando una Universidad alcanzase una población de 12.000 alumnos, se debía crear una nueva en la misma región. Era previsible que, en pocos años, la Universidad de Santiago de Compostela lograra esa cifra, por lo que las Escuelas de Arquitectura y Aparejadores podrían sentar las bases, tanto académicas como edificatorias, para llegar, eventualmente, a la realización de una Universidad completa en La Coruña.

De hecho, la Universidade da Coruña, creada en 1989, tomará las dos Escuelas como origen del Campus Universitario de la Zapateira. A ambas se unió el tercer edificio del conjunto inicial: el antiguo Colegio Universitario –reconvertido posteriormente en Facultad de Ciencias– que completa el conjunto docente, retomando la idea de la plaza como inicio y núcleo del campus, extendido después por la ladera con nuevas facultades.

El proyecto original de Castañón y Laguna planteaba la plaza organizada a dos niveles entre los tres centros, aprovechando la diferencia de cota para ubicar un aparcamiento cubierto. Ésta plaza fue finalmente descartada, dejando los vehículos y el viario en superficie con una urbanización anodina, negando el carácter de corazón público del campus que poseía la propuesta inicial y perdiendo así una excelente oportunidad urbanística y universitaria.

La Escuela de Aparejadores fue inaugurada por los Reyes en 1976 –hace ahora cuarenta años–, casi al tiempo que empezaban las obras de la Escuela de Arquitectura, ocupada sin haberse terminado del todo cinco años después.

El proceso apresurado de proyecto, la mutilación de varios de sus aspectos importantes en el proceso de ejecución, lo torpe o descuidado de ésta, y las reiteradas modificaciones cometidas en su mantenimiento por parte de sus usuarios a lo largo de cuatro décadas de historia hacen de la Escuela de Arquitectura coruñesa un edificio poco o nada valorado en la actualidad (Fig. 7), incluso negligido por sus usuarios, que no se molestaron en entender y que en todo caso rechazaron siempre esta arquitectura tan singular y tan extraña en Galicia.

12. ALONSO PEREIRA, José Ramón, "Metáfora y mito: tránsito entre modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia", en ALONSO PEREIRA, José Ramón (coord.), *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia.* La Coruña: Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura. Universidade da Coruña, 2012, p. 15.

Fig. 7. La Escuela de Arquitectura en la actualidad.

Algunas irrespetuosas transformaciones y la ausencia tanto de un proyecto de actuación global adecuado a la arquitectura original como de la consideración de su valor patrimonial, convierten a la Escuela de Arquitectura en una obra en buena medida desconocida en los medios académicos y arquitectónicos, pero emblemática de su tiempo histórico, de su momento cultural, de las ilusiones y de las confusiones en las que entonces se movía buena parte de la arquitectura coetánea en América y en España.

CONCURSO INTERNACIONAL RESTRINGIDO DE EDIFICIO POLIVALENTE EN MONTECARLO. 1969.

FERNANDO HIGUERAS EN JUEGO.

Jon Arcaraz Puntonet

Tras dos años de preparativos, el Departamento de Trabajos Públicos y Asuntos Sociales del Ministerio del Estado de Mónaco convocó en mayo de 1969 el Concurso Internacional Restringido para la construcción del *Edificio del Portier*, en el barrio de Larvotto/Bas Moulins de Montecarlo en el Principado de Mónaco. La convocatoria tenía por finalidad proyectar un edificio que se constituyera en un foco de actividad que animara la nueva zona urbana de Larvotto.

Perteneciente al distrito de Montecarlo, el barrio de Larvotto/Bas Moulins comenzó a ser remodelado en los años cincuenta por iniciativa del recién coronado Príncipe Rainiero III. Así como la zona superior de Moulins (actual Place des Moulins) había sido desde siglos atrás residencia de monagescos, la zona costera de la Playa de Las Gaviotas, que posteriormente cambiaría su nombre por el de Larvotto, había permanecido deshabitada debido a su mala fama: en un primer momento por su desagradable microclima y sus mosquitos, portadores de enfermedades, y posteriormente, por la frontera que suponían las vías del tren que conducían al centro de la ciudad de Mónaco. De esta manera, la Playa de las Gaviotas permaneció inalterada[1].

El soterramiento de las vías del tren bajo el nuevo Boulevard de Larvotto, construido entre 1958 y 1964, propició el desarrollo de la zona baja. Dos años después, en 1966, la aprobación del proyecto de extensión sobre el mar de la zona de Larvotto ordenó el área. La Playa de Las Gaviotas fue convertida en la nueva playa urbana de Larvotto estrechando su profundidad y estabilizándola mediante diques. La franja de tierra liberada entre el Boulevard Larvotto y el nuevo límite de la playa sería aprovechada para construir una serie de inmuebles residenciales a lo largo de la Avenida Princesa Grace. En continuidad con este desarrollo del barrio, una lengua de tierra, ganada al mar al suroeste de la Playa de Larvotto, sería el emplazamiento para el nuevo concurso.

La parcela, de 13.000 metros cuadrados, estaba comprendida entre la línea de costa y la Avenida Princesa Grace. Hacia el noreste lindaba con la Playa de Larvotto mientras que hacia el suroeste contaba con la presencia del famoso Casino de Montecarlo, construido por el afamado arquitecto Charles Garnier, que dominaba la escena desde su ubicación en altura.

1. GABRIELLI Gabriel, *PER CARRUGI L'histoire illustrée des rues de la principauté de Monaco*, Niza, Taurus Editions, 2000.

Si el emplazamiento de la parcela del concurso resultaba inmejorable, no se quedó atrás el programa planteado. Éste requería, por un lado, la proposición de una ocupación permanente para el edificio y, por otro, la construcción de unos grandes espacios polivalentes con aforo para 1.500 a 2.000 personas, capaces de albergar actividades eventuales o temporales. Estos últimos espacios debían de poder adecuarse a programas tan distintos como arenas para circos internacionales, cuadras deportivas, pistas de hielo, eventos de atletismo, escenarios para espectáculos artísticos y salones de banquetes, bailes y recepciones.

El concurso fue abierto a todas las nacionalidades pero restringido a aquellos que justificaran experiencia suficiente. Por ello, se dividió en dos fases. La primera de ellas consistía en un concurso de méritos, acreditados mediante la presentación de un curriculum de obra construida. Los equipos que pasaran esta criba obtenían la invitación para participar en la segunda fase.

La primera fase del concurso se resolvió con la invitación de trece equipos competidores: los franceses Henri-Pierre Maillard y Paul Ducamp, Roger Anger y Mario Heymann; y Gérard Grandval, los españoles Francisco Javier Sáenz de Oiza, Fernando Higueras Díaz y Ricardo Bofill, los ingleses Archigram, el finlandés Reima Pietilä, el danés Helge Hjertholm, los polacos Jan Chmielewski y Jan Lubicz-Nycz, el alemán Frei Otto y el denominado Grupo de arquitectos monagescos. Quedaron eliminados los equipos de Al Mansfeld, Denys-Louis Lasdun, Giulio Crespi, Jean-Francois Zevaco y Manfredi G. Nicoletti.

Para la segunda fase, el arquitecto asesor del concurso, el Secretario General de la Unión Internacional de Arquitectos y editor de la revista l´Architecture d´Aujourd´hui Pierre Vago contó con un jurado internacional compuesto por figuras de la importancia del crítico de arquitectura Michel Ragon, el arquitecto austriaco Karl Schwanzer, el artista Yves Brayer y los ingenieros Ove Nyquist Arup y René Sarger

El polifacético Michel Ragon, además de su gran labor como crítico de arte alrededor de los movimientos artísticos considerados informalistas, se había especializado en el campo de la arquitectura y el urbanismo. Entre otros trabajos, fundó en 1965 el grupo GIAP (Groupe Internationale d´Architecture Prospective) con arquitectos como Paul Maymont, Yona Friedman, Walter Jonas, Kenzo Tange, Akira Kurosawa, Archigram, Frei Otto o Manfredi Nicoletti entre sus miembros, para defender, como su propio nombre indica, la prospección en el campo de la arquitectura y del urbanismo llegando a lo utópico.

Por su parte, el arquitecto vienés Karl Schwanzer emergía en el ámbito internacional. Tras diseñar el pabellón austriaco en la Feria Mundial de Montreal de 1967, ganó, en diciembre de 1968, el concurso para la sede y museo de BMW en Munich. Por contra, el artista francés Yves Brayer estaba claramente asentado y se dedicaba a labores organizativas. Desde 1957, era un miembro electo de la Academia de Bellas Artes francesa; además, figuraba como presidente del Salon d´Automne y curador del museo impresionista Marmottan de Paris. Por último, qué decir de los afamados ingenieros Ove Nyquist Arup y René Sarger que con su experiencia en obras de reconocido

prestigio, como pudo ser el edificio de la Opera de Sidney, no descuidarían la viabilidad técnica del proyecto.

Ellos juzgaron las trece propuestas presentadas en la segunda fase. Uno de los criterios que tuvieron en mente fue la idea de un ambiente que favoreciera el ocio, no sólo por el carácter del programa y la idea de polivalencia requerida, sino también por el lugar en el que el concurso había sido planteado, Montecarlo, y, como no, por el estilo de la época, en la que la idea de juego, sin lugar a dudas, estaba muy presente.

Fig. 1. Propuesta de Gerard Grandval. Fuente. Cité de l´Architecture et du Patrimoine de Paris.

En este sentido, Francisco Javier Sáenz de Oiza escribía en su memoria del concurso:

> El examen del propósito que se nos encarga no puede menos que identificarse con el juego: el juego como deporte, como diversión, como ociosa ociosidad. (…) Si el destino de nuestra civilización depende de cómo se organice el uso de los tiempos libres, el papel que puede caber a este edificio y a Mónaco puede ser sustancial como un instrumento a este servicio[2].

Sin embargo, esta idea de juego[3] tenía diferentes modos de ser abordada. El juego estaba directamente relacionado con una actitud lúdica, de apropiación espontánea de los placeres de la vida. Según el artista danés Asger Jörn, este acercamiento espontáneo y libre a la vida implicaba que esta apropiación, este uso de cualquier cosa por parte de una persona, supusiera que esta cosa tomara una *forma humana* debido a que su función respondía, es decir, estaba formada y reflejaba una necesidad humana[4]. Este mismo criterio podría resumirse, en palabras de Francisco Javier Sáenz de Oiza como: *la actividad genera la forma*[5]. En cambio, el juego también fue abordado desde otros puntos de vista, entendido como diferentes tipos de relación. Sin embargo, en todos estos casos, existía una característica común: una complementariedad entre forma y contenido.

Esta íntima relación entre ambos términos no resultaba fácil de abordar. Por ello, los concursantes la interpretaron de formas diversas. Unos se mantuvieron en la clásica dicotomía entre ambas ideas. Otros, buscaron la superación del determinismo que la opción anterior suponía. Entendieron la forma como estructura formal, es decir, como organización, posibilitando la combinatoria de elementos en el espacio y en el tiempo. Este modo de abordar el problema implicaba una cierta flexibilidad sin perder de vista la permanencia necesaria de la arquitectura como medio para configurar el entorno. En cambio otros, concentrados únicamente en la programación de eventos, en la configuración de un entorno eventual y transitorio, abrazaron la idea de máxima polivalencia, de un cambio continuo en los contenidos hasta el punto de que la forma, siempre cambiante, perdiese importancia y estuviese abocada a un segundo plano. En este rango de acción se movieron las diferentes propuestas.

Como era de esperar, las deliberaciones del jurado dejaron a un lado las propuestas más formalistas y superficiales. Por ejemplo, el excesivo expresionismo de las formas biológicas de la propuesta de Gérard Grandval vaciaba el ejercicio de cualquier otro contenido (Fig. 1). Su trayectoria organicista y naturalista evidenciaba su vacuo planteamiento. En ese mismo momento estaba construyendo los *inmuebles-flor* de Créteil, también llamados *mazorcas de maíz*. Se trataba de un conjunto de 10 torres caracterizadas por sus balcones-pétalo de hormigón acompañadas de otros edificios circulares dotacionales de una única altura. Sin embargo, a pesar de lo llamativo del proyecto, estos bal-

2. *Nueva Forma* n. 51 de abril de 1970. p. 65.
3. Ver definición de juego HUIZINGA Johann, *Homo Ludens*, Buenos Aires, Barcelona, Emecé, 1968.
4. BAUMEISTER Ruth, *Fraternité avant tout. Asger Jorn´s writings on art and architecture, 1938-1958*, Rotterdam, 010 Publi-shers, 2011. p. 162.
Traducido del ingles: If a thing is taken by a human being who wishes to use it for a particular purpose, it then takes into a *human form*, whose function is to be shaped by, and reflect, a *human need.*
5. *Nueva Forma* n. 51 de abril de 1970. p. 65.

2

3

4

5

Fig. 2. Propuesta de Jan Lubicz-Nycz.

Fig. 3. Propuesta de Ricardo Bofill.

Fig. 4. Propuesta de Roger Anger y Mario Heymann.

Fig. 5. Propuesta de Jean Chmielewski.

Fuente. Cité de l´Architecture et du Patrimoine de Paris.

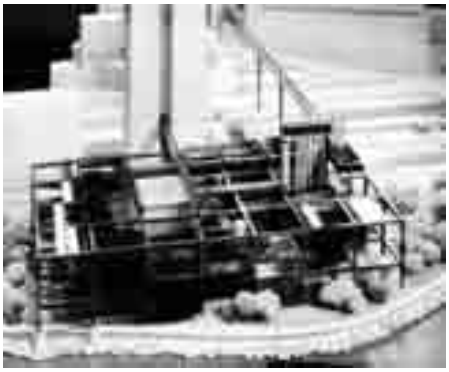
cones no eran más que una epidermis adherida a una planta convencional, y hasta cierto punto torpe, de viviendas. El interés por la figura de ambos proyectos los condicionaba sobremanera.

Por su parte, la propuesta del arquitecto polaco afincado en Norteamérica Jan Lubicz-Nycz, en colaboración con los ingenieros Lev Zetlin Assoc., tenía el mismo problema: un excesivo lirismo (Fig. 2). El proyecto, que consistía en unos contenedores plurifuncionales, contenía usos tan diferentes como un hotel, un espacio de congresos, viviendas unifamiliares, aparcamientos o grandes espacios administrativos. Sin embargo, su forma no se construía por agregación de piezas sino que era previa a los usos que contuviera. Además, la genérica epidermis daba mayor importancia a la forma general constituyéndose en una expresión lírica que no tenía en cuenta al habitante en cuanto que individuo. En su diseño, su condición urbana prevalecía sobre los intereses particulares. El proyecto era una réplica de aquel presentado en San Sebastian poco tiempo atrás. Sin embargo, pese a esta insistencia, el diseño urbano no estaba a la altura de sus primeras propuestas entre las cuales estaba la Golden Gateway para San Francisco de 1960.

Con esta misma intención urbana estaba pensado el proyecto de Ricardo Bofill (Fig 3). Su maqueta presentada sin entorno era sólo una muestra de su interés por el funcionamiento interior de lo que él llamaba la *Ville de l´Espace,* que estaba intentando desarrollar en diversos emplazamientos. Se trataba de una urbanización en altura, y era precisamente esta condición la que hacía que el proyecto presentara un gran despliegue de densos volúmenes en el espacio. Como consecuencia de ello, el resultado era una gran masa inadecuada para el lugar en el que se ubicaría.

De autonomía pecaba también la propuesta de Roger Anger y Mario Heymann (Fig. 4). A pesar de su interés por el crecimiento de la forma propio del mundo natural, su edificio parecía ajeno a su entorno, como si se tratara un objeto depositado en el lugar. El diseño en espiral del concurso, al igual que en su proyecto estrella de *Auroville* o *Ciudad de la Aurora* que estaban construyendo desde 1965 en la excolonia francesa de Puducherry, en India, tenía un interés puramente formal.

La siguiente propuesta, aquella del polaco Jean Chmielewski, también se erigía como un objeto autónomo, esta vez formalizado con criterios naturalistas (Fig. 5). Su zócalo construido como una orografía que se elevaba sobre la calle Princesa Grace quedaba coronado por la cubierta del volumen principal que también se pautaba según las formas quebradas del zócalo.



6

7

Fig. 6. Propuesta de Francisco Javier Sáenz de Oiza. Fuente. Cité de l´Architecture et du Patri-moine de Paris.

A diferencia de estas propuestas formalistas, la del equipo de Francisco Javier Sáenz de Oiza, compuesto por los ingenieros Carlos Fernández Casado y Javier Manterola y por los colaboradores Luis Burillo, Luis Camarero, Margarita Luxan, Alfonso Valdés, José Carlos Velasco, Javier Velles y Javier Vizcaino se caracterizaba por su abstracción (Fig. 6). Su planteamiento de construir un ágora, un nuevo centro vital que no negara el anterior situado en el barrio de Moulins sino que lo complementara, era ciertamente acertado. Para ello las conexiones a modo de pasarelas a diversos niveles establecían una continuidad física con el tejido urbano Sin embargo, la rotunda presencia y la escala elegida contrastaba con el grano del tejido urbano de Montecarlo hasta el punto de vulnerar el ambiente existente.

El edificio estaba concebido como una estructura de gran escala en la que se insertaban diversos elementos que contendrían otros tantos usos. En cierto modo, se trataba de una macroestructura que se parecía a la *casbah organisée* que habían construido George Candilis, Josic y Woods para la Universidad Libre de Berlín pocos años atrás. Pero en este caso, la estructura se desarrollaba también en altura con ascensores y rampas como equivalentes verticales a las pasarelas horizontales. La elección de esta macroestructura en la que se insertaban diferentes piezas que podían variar según las necesidades aludía a esa idea de juego con la que iniciaron el proyecto. En este sentido apuntaban en la memoria:

> La determinación de la forma que resuelva nuestro problema arquitectónico es así la investigación de la forma como contenedora y como instrumento para la liberación del hombre ¿Qué forma de contenedor es identificable como forma arquitectónica para la actividad lúdica, cuando ésta en sustancia se reconoce expresión máxima de la libertad? La respuesta a esta pregunta sería el punto de partida en nuestro trabajo[6].

También como un espacio-plaza disponible para ser ocupado fue concebida la propuesta de Henri-Pierre Maillard y Paul Ducamp (Fig. 7). Su presencia era la de un artefacto, como un quiosco público que se cerraría cuando los eventos lo requirieran. Esta estructura, cuyo mérito probablemente se debió también al ingeniero y asiduo colaborador Michel Bancon, consistía en una estructura móvil practicable retráctil que se abría y se cerraba a modo de acordeón. Contenía en el interior del gran espacio capaz de la estructura unos elementos concebidos como piezas de mobiliario a modo de graderíos y elementos singulares que albergarían diversos usos. Al igual que el proyecto

6. *Nueva Forma* n. 51 de Abril de 1970. p. 65.

8

10

9

Fig. 8. Propuesta de Reima Pietilä.

Fig. 9. Propuesta del Grupo de Arquitectos Monagescos.

Fig. 10. Propuesta de Helge Hjertholm.

Fuente. Cité de l´Architecture et du Patrimoine de Paris.

anterior, éste fue concebido teniendo en cuenta la flexibilidad del espacio. Y como el anterior consistía en un conjunto de piezas propias de un juego de construcción que variaría según las necesidades.

Del mismo modo, el finlandés ReimaPietilä proyectó un espacio contenedor modificable, en cuyo centro se encontraba una sala multiusos con forma de riñón en planta cuyos elementos retráctiles conseguían el carácter polivalente requerido. Por otra parte, la propuesta jugaba, también en términos abstractos, con su imagen de gigante cangrejo o molusco marino en la costa de Montecarlo para aludir a una situación simbólica que representara al proyecto (Fig. 8).

En el extremo opuesto a los proyectos megaestructurales se encontraban los comedidos ejercicios abstractos y rigurosos del Grupo de Arquitectos Monagescos y del danés Helge Hjertholm (Figs. 9 y 10). Los primeros desarrollaban una arquitectura racional con varios elementos que evidenciaban su función. El conjunto tenía un carácter marítimo. El caso del proyecto del danés estaba formado por un zócalo de escalinatas de acceso y graderíos y una cubierta formada por una pieza en forma de arco extruido que se repetía con ligeras variaciones según las necesidades. Este proyecto estaba directamente influenciado y hasta inspirado en la arquitectura de Jörn Utzon.

Por último, los tres proyectos finalistas recibieron el reconocimiento por ser capaces de conjuntar muchas de las referencias anteriores construyendo una arquitectura de una consistencia a destacar. Sus proyectos congregaban una serie de estrategias que evocaban una serie de valores con los que se explicaba la ideología que perseguían. La idea de juego y, por lo tanto, la relación entre forma y contenido se expresaba en cada caso de un modo diferente.

Los elegidos fueron los equipos de Fernando Higueras, Frei Otto y Archigram. Comparando los tres proyectos se puede leer el dilema que en aquel momento estaba de actualidad. Se podría decir que pugnaban en este

último duelo, dos maneras opuestas de entender la arquitectura, dos posibles caminos que la arquitectura de vanguardia podría seguir a partir de ese momento, basadas en un diferente acercamiento a la relación entre hombre y naturaleza, y más concretamente, entre naturaleza y tecnología.

Por un lado, la arquitectura de Archigram estaba basada en la confianza ciega en el progreso tecnológico. Tras aferrarse a la tecnología mecánica, ahora su foco de atención viraba hacia la tecnología cibernética. Como consecuencia de este cambio de paradigma, su idea de consumo cambió desde la adquisición y posterior desecho de mercancías[7] hacia el uso mucho más limpio de informaciones. De esta manera, salvaban las implicaciones ecológicas que el derroche de la sociedad de la afluencia significaba.

Sin embargo, el consumismo que hasta entonces habían defendido no encajaba del todo con la nueva dirección que sus postulados parecían tomar. Su visión pop de la realidad permanecía intacta. Y su presentación mantenía un cierto esnobismo muy ligado al lujo y modo de vida del Principado:

> A todos nosotros, el nombre de Monte Carlo evoca Glamour, Dinero, Indolencia y Exóticos – irrealidad como la vida real – trajes crema y Rolls-Royces blancos – y, por fin, un lugar al sol para Archigram[8].

En cualquier caso, concentrándose en la relación entre arquitectura y tecnología, Archigram propuso una solución que escondía bajo un manto verde la potencia de una sociedad tecnológica que facilitaría la eventualidad y transitoriedad que el programa solicitaba (Fig. 11). La idea del *paisaje equipado,* basada en el sueño del jardín tecnológico o foresta cibernética para el aborigen electrónico de David Greene[9], consistía en:

> (…) la realización del modelo mítico de Mcluhan, en que las tecnologías estarían devolviendo al hombre a una cultura integral y primitiva, en un mundo re-tribalizado por la presencia ubicua e instantánea de la electricidad[10].

Por el otro lado, el modo de pensar de los otros dos finalistas estaba más enfocado hacia la vida del hombre en consonancia con la naturaleza a través de una lectura menos mediatizada del habitar, en el sentido de la obligatoria y preponderante intermisión de un medio, el tecnológico, que no era el soporte de vida natural. Ellos lo consideraban un medio pero no un fin en sí mismo. Por ello, la naturaleza permanecía en posición preeminente sobre la tecnología. Su respeto hacia la Madre Tierra era prioritario. Ellos conjugaban la idea de cambio con aquella de permanencia proyectando dos edificios basados en la flexibilidad a largo plazo más que en la polivalencia a corto.

La posición de Frei Otto era la de construir estructuras inspiradas en formas naturales prestando especial atención a sus propiedades técnicas, tanto formales, estructurales o ambientales (Fig. 12). A pesar de la ligereza de muchos de sus proyectos, el alemán no intentaba conseguir una arquitectura efímera, sino una intervención mínima pero con voluntad de permanencia que evitara malgastar recursos. Él no entendía el cambio en términos de consumo permanente de datos o mercancías, en el que una moda sucedía a la siguiente sin solución de continuidad ni final aparente y mucho menos decantación útil.

Sino que lo asumía en los términos de un intercambio ecosistémico en el que la propia tierra formaba parte del conjunto.

11

12

Fig. 11. Propuesta de Archigram.

Fig. 12. Propuesta de Frei Otto.

Fuente. Cité de l´Architecture et du Patrimoine de Paris.

7. Hasta entonces, manejaba el concepto de expendability o habilidad para desechar.
8. *Nueva Forma* n. 51, Abril 1970, p. 59.
Traducido del inglés: To all of us, the name of Monte Carlo has conjured up Glamour, Money, Indolence and Exotic – unreality as real-life – Marienbadin-California – cream suits and the white Rolls-Royces – and, at last, a place in the sun for Archigram.
9. GREENE David, *All watched over by machines of loving grace*, 1969.
10. COSTA CABRAL Claudia, *Archigram en Montecarlo y la idea del paisaje equipado*, *Revista Materia Arquitectura* n. 3, 2011. p. 54-63.

Fig. 13. Propuesta de Fernando Higueras. Fuente. Cité de l´Architecture et du Patrimoine de Paris.

Su propuesta consistía en una cáscara fabricada con una retícula modulada de secciones en U galvanizadas que podía deformarse ligeramente para dar forma a la piel que envolvía el programa solicitado. Esta retícula se apoyaría sobre unos mástiles auxiliares durante la presentación de la estructura. Entonces, tras la colocación de unas vigas de atado de hormigón en las secciones en U y el sellado de sus juntas con mortero, la estructura auxiliar podría eliminarse. La envolvente resultante cubriría las estructuras de hormigón que nacían del suelo y albergarían las actividades del edificio. A pesar de que el tipo de estructura no era nuevo – ya lo había ensayado en Essen, Berkeley y Montreal – la dificultad estribaba en la dimensión de este experimento. Sin embargo, el equipo de Frei Otto tenía total confianza en la propuesta.

Por su parte, el equipo de Fernando Higueras, formado por Eulalia Marques, Antonio Miró, José Serrano Suñer y Ricardo Urgoiti, adquirió la posición contraria a la ligereza de los asentamientos de Frei Otto para llegar al mismo fin. Trabajó la materia desde el arquetipo de la cueva. Adoptó la convicción de que el respeto por la tierra también podía conseguirse a través de una intervención sustancial en ella. La densidad que propiciaba el intercambio y la vitalidad de la ciudad mediterránea eran ejemplos a seguir. Por el contrario, tenía claro que este modo de construir podía derivar en verdaderas moles, edificadas sin sentido alguno, que iban en contra de la relación entre el hombre y la naturaleza que él defendía.

Es por ello que reflexionó sobre la construcción de un entorno en el que el hombre se sintiera feliz, en el sentido en el que Gastón Bachelard proponía. Más allá de la creación de edificios se concentró en la recreación de lugares comunes o familiares del ser humano. Sus planteamientos descansaban en el firme convencimiento de que la manifestación fenomenológica de ciertos arquetipos o símbolos devolvería al hombre su confianza en el mundo. El concepto de arquetipo propuesto por Carl Gustav Jung estaba basado en la creencia de que existían unas continuidades simbólicas o símbolos colectivos que afectaban al individuo particular. Estos símbolos heredados, grabados en

el inconsciente del hombre, le permitían identificar su naturaleza interior con aquella de la Naturaleza, y así recomponer la enajenada unidad del mundo que tanto anhelaba (Fig. 13).

Sin embargo, el proyecto tenía una complejidad mayor que la imagen final sugerida. Podría considerarse como un macroestructura tipo *mat-building*. Su aparente amorfia contrastaba con la rigurosa modulación del conjunto. La indeterminación de la forma era posible gracias a un orden abierto. O dicho de otra manera, la indeterminación de la forma era el reflejo de la organización interior, Consistía en un intento de evidenciar en la superficie la composición interna de la materia: el contenido. Por lo tanto, se trataba de un edificio descarnado, sin fachada: la forma era materia pura, contenido puro.

Aunque menos aparente y evidente que los ejemplos de Archigram, Henri-Pierre Maillard y Paul Ducamp o Francisco Javier Sáenz de Oiza, la idea de juego estaba también presente en la propuesta de Fernando Higueras. La idea del juego basada en la relación entre forma y contenido, entendidolo como organización, se presentaba en esta propuesta como la relación entre superficie exterior y estructura interior, o dicho de otra manera, como la relación entre forma y estructura formal. En este caso, se ceñía a aspectos puramente arquitectónicos, en contraposición a la propuesta del Grupo Archigram concisamente definida por Simon Sadler como *Arquitectura Sin Arquitectura*[11].

En Archigram, las relaciones establecidas en el juego se reflejaban en la forma o disposición de mobiliarios y otros elementos móviles. Estos eran el reflejo de la vida de los individuos. Se trataba de un acercamiento a la unión entre forma y contenido desde el fenómeno social. En cambio, en Fernando Higueras, la forma consistía en la estructura u organización del contenido. Es decir, la estructura formal definía tanto la superficie como la organización interior del contenido. Una vez determinada esta organización mediante un orden abierto, el uso se vería condicionado pero no determinado, permitiendo la flexibilidad deseada.

Es decir, en el caso de Archigram, al no estar sujeto a ningún condicionante previo, al no existir un orden previo, al optar por una apertura completa, cualquier juego se organizaría según las apetencias de los participantes u organizadores. Habría que construir la situación en cada ocasión, confiando toda la arquitectura a elementos móviles, ligeros, flexibles, y perecederos. No había lugar para ningún tipo de permanencia, todo sería transitorio y eventual: un cambio permanente. La forma y el contenido sólo se definirían en cada y para cada evento. Para tener un entorno lúdico había que jugar continuamente, construir estas situaciones continuamente, con el coste material y creativo que esto supondría: montar todo de cero en cada ocasión. Visto como modelo de ciudad, suponía una anarquía formal que sólo podía ordenarse desarrollando estos eventos dentro de un entorno ya existente aunque modificado por los nuevos elementos portátiles.

Finalmente, esta nueva manera de enfocar la idea de juego llevó al jurado a considerarla, eligiendo la propuesta de Archigram como ganadora. Había llegado la hora de un nuevo paisaje, de una nueva era. Esta idea de paisaje desplazaba el foco de atención desde la relación orgánica entre naturaleza y arquitectura hacia una relación de simbiosis entre naturaleza humana y ciber-

11. SADLER Simon, *Archigram: Architecture Without Architecture*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 2005.

nética. Entonces, la arquitectura como se había entendido hasta ese momento, desaparecía, cambiaba de paradigma: de la relación permanente con la naturaleza se pasaba a una relación indeterminada basada en los eventos transitorios, que con el tiempo llegarían a ser virtuales, y que la comunicación de las tecnologías eléctricas y electrónicas podía proveer. Ambos tipos de relaciones con la naturaleza representaban la idea de la arquitectura como infraestructura, sin embargo, una reposaba en la relación con el lugar estructural, mientras que la otra recaía en el uso de una infraestructura tecnológica como medio para relacionarse, entendiendo el lugar como acontecimiento.

Sin embargo, la falta de forma permanente de esta *Arquitectura Sin Arquitectura* llevó a describirla de la siguiente manera:

> Podemos ver la idea de la colina verde al borde del Mediterráneo, marcada sólo por puntos de servicio del tamaño de hoyos de golf, como la muerte de la arquitectura[12].

E irremediablemente, esta muerte de la arquitectura tomó forma en esta ocasión. El callejón sin salida al que abocaba el proyecto ganador, hizo que el Principado de Mónaco abandonara el proyecto del centro de entretenimiento poco después.

En conclusión, las ideologías ecológica y consumista basadas respectivamente en un orden abierto o en un cambio continuo (moda) representaban dos modos diferentes de entender la vida. Los valores contenidos en la flexibilidad de un orden abierto basado en la complementariedad entre permanencia y cambio chocaban de frente con la idea de un relativismo en el que la polivalencia era la regla. La indeterminación de la forma fue abordada en cada caso de un modo diferente, según se entendiese como relatividad, es decir, como una de las posibilidades de la forma superficial dentro del orden que contenía, o bien, como el relativismo de la forma, es decir, como la ausencia de una forma permanente, como el cambio de contenido constante. A pesar de que, en este último caso, en cada cambio existiese una complementariedad entre esa forma y su contenido, no tenía porqué existir una relación entre las formas en la secuencia de acontecimientos, no existía una estructura interna en la secuencia.

12. COSTA CABRAL Claudia, *Archigram en Montecarlo y la idea del paisaje equipado, Revista Materia Arquitectura* n. 3, 2011. p. 54-63.

SERT. DIÁLOGOS MEDITERRÁNEOS.
LA IMPLANTACIÓN DE LA CASA EN VENEZUELA, ESTADOS UNIDOS Y FRANCIA

Oscar Miguel Ares Álvarez

Christian Norberg-Schulz nos recuerda en *Intentions* (1965) o en el elocuente *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture* (1976) que el hecho de construir se basaba en el descubrimiento de lo preexistente, iluminando y haciendo suyas raíces, materiales o costumbres. Las condiciones de un entorno y la referencia a un periodo, sintetiza Norberg-Schulz, han servido al arquitecto como patrón para definir las trazas de su arquitectura. A veces ocurre que aquel *daimon* particular, el *genius loci*, que habita en un determinado lugar y pone de manifiesto la obra de arquitectura, es capaz de viajar. A través de la memoria y el recuerdo el arquitecto transporta en sus maletas sus propios mitos y símbolos, pertenecientes a otros lugares y tiempos, dejándolos posar sobre contextos diferentes.

La construcción en arquitectura de un lenguaje basado en el Mediterráneo tuvo su momento afortunado en unas pequeñas casitas construidas para el disfrute del fin de semana en el macizo de La Garraf. Los planos del conjunto fueron firmados en 1935 por J.L. Sert, J.B. Subirana y Torres Clavé. Este último y la fotógrafa Margart Michaellis, se ocuparon de que las instantáneas tomadas aparecieran en el número 19 de la revista *AC*. Construcciones modernas pero fundamentadas en la tradición mediterránea, que empleaban algo tan antimoderno como la bóveda catalana o los muros de mampostería. El mobiliario reforzaba estas intenciones al alejarse de la veneración por el producto industrial, aportando a los interiores de las viviendas toda clase de cerámicas, mimbres o sillas artesanales. Sert, y sus compañeros, en aquellos años treinta, indagaban en la búsqueda de códigos que desarrollasen una arquitectura basada en la mitología vernácula del Mediterráneo.

Aquel mismo año de 1935, en el número 18 de la revista que editase el GATEPAC, Actividad Contemporánea, J.L.Sert rubricó un texto cuyo título dejaba claras sus intenciones. En *Raíces Mediterráneas de la Arquitectura Moderna*[1], podíamos leer: "Las construcciones de los países mediterráneos presentan, en todas las épocas, unas características de orden general comunes a casi todas ellas. Podríamos llamarlas "características constantes" o simplemente "constantes" de la arquitectura mediterránea". Sert, apuntaba hacia la creación de un código, de un lenguaje –amparado por la tradición histórica popular– sobre el que construir una modernidad alternativa. Las dudas quedarían despejadas párrafos después: "La arquitectura moderna es un retorno a las

1. SERT, J.L., *AC* 18. Segundo Trimestre de 1935. GATEPAC, Barcelona, 1935, p. 31.

formas puras, tradicionales, del Mediterráneo ¡Es una victoria más del mar latino!"[2]. Sert, y sus compañeros, manifestaban su deseo por codificar y producir modernidad a partir de arquetipos esenciales, extraídos del alambique de lo popular de un siempre mítico Mediterráneo.

Los años treinta supusieron para Sert la creencia de que era posible otra modernidad, adelantándose a la crisis que el movimiento moderno sufriría tras la Segunda Guerra Mundial. Influenciado por Miró, el arte primitivo y sobre todo Le Corbusier, los trazos del arquitecto catalán sobre su arquitectura dejaron constancia de que aquello de la modernidad mediterránea no estaba muy alejado de lo predicado y ejecutado en el norte de Europa. Como nos recuerda en una entrevista mantenida con R. Campbell en 1981: "Mis amigos y yo en la Universidad de Barcelona, estábamos muy influidos por la arquitectura popular. En seguida advertimos que la nueva arquitectura que nos llegaba en las revistas alemanas, escandinavas y holandesas se parecía a nuestros edificios de la costa mediterránea (…) así que nos parecía que aquellas cosas no eran tan modernas para nosotros como las consideraban allá en el Norte"[3]. Lo cierto es que, y con independencia de lo interesada que fuese aquella manifestación, en 1937 las maletas de Sert llegaron a Nueva York cargadas con los fundamentos de una gramática formal y mítica, experimentada en las viviendas de La Garraf y en otra serie de construcciones mediterráneas de su Cataluña natal. Entre aquellas "constantes" que viajaron con él se encontraban muros de mampostería, sillas de mimbre, procesos constructivos basados en la bóveda catalana, encalados o fundamentos, más intangibles, como la noción de pesadez, opacidad o gravedad, que se oponían al refinado lenguaje de la modernidad basado en la ligereza, trasparencia y levedad. Arquitectura como punto de encuentro en vez de como ámbito de exclusión.

"Para Sert, nunca había habido conflicto entre modernidad y Mediterráneo: convergían", nos recuerda Campbell[4]; Sigfried Giedión, en el mismo sentido, escribió en una monografía dedicada a su persona: " Cuanto más tiempo llevaba viviendo fuera de España –en París, Nueva York y después en Hardvard– más intensamente ha expresado su carácter mediterráneo"[5]. Era una cuestión de tiempo que Sert desatase su mítico imaginario en tierras extrañas.

Las arquitecturas de Sert, las ejecutadas fuera de las costas mediterráneas de su añorada Cataluña, participaron, en mayor o menor grado, de la dialéctica entre lo local y lo foráneo. La arquitectura del catalán, en su época americana, podría entenderse como una plática continua entre modernidad, tradición y Mediterráneo.

No debemos de olvidar que el contexto intelectual tras la segunda guerra mundial para ejercer una arquitectura de inspiración vernácula más que favorable era necesaria. Tras el desastre se exigía repensar la relación entre el hombre y la arquitectura. Desterrar el pensamiento exclusivamente funcionalista por otro más humanizado, que tuviese en cuenta lo particular, las costumbres, la integración de las artes, en definitiva: lo irracional; tal y como quedó reflejado en las actas del CIAM VI en Brighwater (1947); el primero que se celebró después del horror. Por entonces, Sert no era uno a convencer, ya lo era y además, en su Cataluña natal, ya había sabido fusionar modernidad y tradición. Para él, la historia no era un proceso temporal, una cronología sobre la que apoyar la justificación de su obra. Aunque compartía las frases que

2. Ibidem.
3. FREIXA, Jaume, "Josep Lluís Sert en América. Etapas de una fidelidad", en *J.L. Sert y el Mediterráneo.* AA.VV., Ediciones Antonio Pizza, 1984, Barcelona, p. 98.
4. Ibidem.
5. OCKMAN, Joan, "Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad" en *Sert, Arquitecto en Nueva York.* AA.VV. Actar/Museo de Arte Contemporáneo, 1997, Barcelona, p. 84.

E.N.Rogers pronunciase en el VII CIAM de Bérgamo –"La importancia del estudio de la historia y de sus efectos son un medio para entender la vida contemporánea"[6]– su estudio se alejaba de las grandes construcciones del pasado, las veleidades barrocas o las avenidas proyectadas por Haussman. El pasado que debía ayudar a construir un presente y un futuro, se asemeja mas al pensamiento de G.Alomar de una historia atemporal, sin un transcurrir, suspendido sobre el Mediterráneo, forjado sobre el mito por la devoción de lo popular, como sinónimo de sencillez, esencialidad y autenticidad. Un pasado constante que tenía una lógica formal y un lenguaje propio[7].

Fig 1. Casa Carrillo, Venezuelo. J. L. Sert, 1952, Harvard University.

Cuando acometió sus primeros proyectos de ciudades en latinoamérica, a través de la *Town Planning Associates*, el arquitecto tuvo oportunidad de proyectar los mitos y símbolos de su imaginario. El *Genius Loci*, viajó con Sert desde el Mediterráneo hasta América en su memoria y sus recuerdos. No debe extrañarnos que una gran parte del diseño de sus proyectos latinos se basase en la implantación de arquetipos y constantes de la arquitectura popular, como el característico patio de la arquitectura doméstica mediterránea.

Es indudable que existe una relación entre patio y Mediterráneo. Al menos, Sert lo tenía claro: "(…).el patio se encuentra con frecuencia en el centro y el este de Asia, África, América Central y América del Sur y (estoy seguro) en otros lugares. Sin embargo, La connotación mediterránea está firmemente establecida en la mentalidad occidental"[8]. Sert quiso injertar el arquetipo ideal y mítico de la casa mediterránea en latitudes alejadas de sus recordadas costas catalanas; a fin de consolidar un único organismo arquitectónico. La Casa Carrillo en Venezuela (1952), la Casa del arquitecto en Cambridge (Masschussets,1956), o la Casa Braque en Saint Paul-de-Vence (1958), le sirvieron como excusa para definir las aproximaciones y diálogos que el arquitecto catalán estableció entre el Mediterráneo y sus contextos.

A principios de los años 50, la oficina de Sert en Nueva York recibió el encargo de desarrollar la vivienda familiar de Francisco Carrillo Batalla. El propietario, era el enlace en Venezuela de la *Town Planning Associates* para el desarrollo de los proyectos de la cuenca del Orinoco[9]. No se ha podido determinar su emplazamiento, pero sabemos que Sert trabajó en su elaboración en torno a los primeros meses de 1952[10]. El estudio no pasó del anteproyecto; la inestabilidad política de los países latinoamericanos provocó que la mayor parte de lo proyectado por Sert y la Town Planning Associates no trascendieses del tablero.

La distribución de la Casa Carrillo se realizó sobre una planta rectangular (Fig. 1), en torno a cuatro patios, de distinta escala, que organizaban las dependencias. La vivienda de lujo, que proyectase Sert, debía resolver un programa de distintas necesidades privadas y sociales. Los condicionantes eran complejos: el carácter representativo de la casa implicaba que la vivienda albergase una amplia zona destinada a salones, salas de recepción y comedor; además de dependencias para invitados que a su vez debían estar separadas de las familiares.

La exuberante vida de la naturaleza venezolana debió recordarle la amabilidad del Mediterráneo, por lo que el proyecto se concibió como un diálogo entre este y el medio natural. Los patios no sólo debían ejercer una función

6. ROVIRA, Josep María, "Sert y la teoría de la ciudad", en *Sert, 1928-1979. Obra Completa.* AA.VV. Ediciones Josep María Rovira, Barcelona, 2004, p. 158.
7. Al respecto, es recomendable la lectura del artículo de Antonio Pizza, "El Mediterráneo: creación y desarrollo de un mito", en *J.L. Sert y el Mediterráneo*, AA.VV., Ediciones Antonio Pizza, 1984, Barcelona, p. 12-45.
8. SERT, Josep Lluís, Artículo inédito, sin título, archivado en la Hardvard University, Frances Loeb Library, Cambridge Mass. Fechado en 1954, en *J.L. Sert y el Mediterráneo.* AA.VV., Ediciones Antonio Pizza, 1984, Barcelona, p. 220.
9. El Sr. Carrillo era el encargado de entregarles la documentación necesaria para la elaboración de los planeamientos de Puerto Ordaz y Ciudad Pilar. N.A.
10. ROVIRA, Josep María, en *Sert, 1928-1979. Obra Completa.* AA.VV. Ediciones Josep María Rovira, Barcelona, 2004. p. 188.

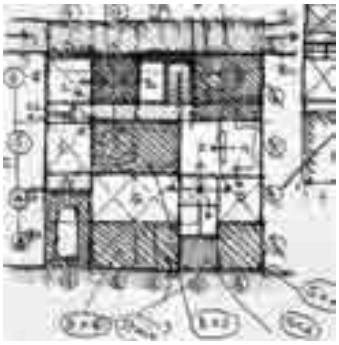


Fig 2. Casa Carrillo, Venezuelo. J. L. Sert, 1952, Harvard University.
Fig 3. Esquema anteproyecto de Casa en Cambridge para el matrimonio Sert, Massachussets. J. L. Sert, 1956, Harvard University.
Fig 4. Planta proyecto de Casa en Cambridge para el matrimonio Sert, Massachussets. J. L. Sert,1956, Harvard University.

distribuidora, sino que incorporaban el paisaje al hogar; disolviendo los límites entre interior y exterior. Para conseguir este fin, Sert estableció un complejo mecanismo de relaciones visuales. Los patios de la segunda crujía, contando desde el norte –colindantes con el cuerpo de habitaciones destinadas a huéspedes– se encargarían de prolongar el interior de la vivienda hasta el jardín perimetral en el que se alojaba ésta; integrando la casa en el parque. Estos patios, además de subrayar la percepción de un todo continuo entre exterior e interior, forzaban la ilusión de una aparente separación de las estancias de huéspedes respecto de las del resto de la vivienda. Es la única crujía que permitía una fuga visual a través de toda la vivienda, capturando la completa dimensión de la casa; mecanismo que permite comunicar perceptivamente los jardines que se extienden a ambos extremos. Los patios de la tercera y cuarta crujía –relacionados con las zonas de salón y comedor del sur de la vivienda– actuaban como espacios expansivos. Las salas colindantes limítrofes se ampliaban visualmente, integrándose estas con los patios; en concreto las relacionadas con la vida pública. El juego de patios establecía una dualidad lleno/vacio, positivo/negativo que se resolvía como una unidad visual cuyo fin era integrar la naturaleza en las actividades de la vida diaria y social.

El diálogo entre vivienda, patio y vegetación alcanzó también la cubierta (Fig. 2). La cobertura se proyectó ajardinada y accesible. El contrapunto a esa superficie verde lo constituían las cubiertas de bóveda de medio cañon que sobresalían sobre el tapíz vegetal. Un autentico *tour de forcé*, entre representación mediterránea y naturaleza.

Conforme a la máxima *albertiana*, el proyecto reconocía a la arquitectura como una ciudad pequeña. Dividido en cinco crujías, de este a oeste, las dependencias nocturnas, tanto familiares como de invitados, se situaban en los extremos, en una posición norte/sur. Entre ambas, se distribuían los patios, salones y comedores; a los que se les otorga la responsabilidad de la vida social, el acceso desde la calle, la relación, la manifestación, el contacto con el invitado o el extraño. En cierta medida, el proyecto de la Casa Carrillo, es una reducción en escala de aquello que por entonces tanto le ocupaba urbanísticamente a Sert: desarrollar en las ciudades un centro cívico; un corazón para la ciudad. En estos bocetos, convergieron, en su justa dimensión, los principios urbanos ensayados por el catalán en tierras latinas. Si algo le preocupaba a Sert en el contemporáneo desarrollo de las urbes venezolanas de Ciudad Piar y Puerto Ordaz (1952), fue crear unidades residenciales cohesionadas por un potente Centro Cívico. No hay más que sustituir barrio por habitación y plaza por patio para evidenciar el paralelismo entre sus propuestas urbanas y la Casa Carrillo.

A Sert, este planteamiento de patios múltiples le sirvió para definir una de sus proyectos más emblemáticos en el ámbito doméstico: su vivienda en Cambridge –Massachusets, 1956– (Fig. 3). Es conocido que el arquitecto catalán perfiló distintas soluciones[11]. A lápiz, con trazos a color, uno de los bocetos –siendo el planteamiento del programa menos ambicioso y más reductivo– nos recuerda a la Casa Carrillo; aunque finalmente la propuesta no se realizó.

Sert apostó por injertar el arquetipo de la casa con patio mediterránea en el frio invierno de Cambridge (Fig. 4). Toda una declaración de contradicciones. En un artículo inédito, probablemente fechado en 1954, Sert nos narra la

11. En los archivos de la Josep Lluis Sert Collection en Hardvard University, Frances Loeb Library, Cambridge Mass se conservan nueve planteamientos diferentes.

importancia que confería a los patios: "La casa está situada en una esquina, en una parcela relativamente larga que se abre al campus de Cambridge. Esta tiene tres patios, cada uno de una medida, función y forma diferente. El patio frente a la calle es el más grande, está parcialmente pavimentado y se usa para cenar y sentarse fuera. El patio central, de veinte cuatro pies cuadrados, está completamente pavimentado, y primordialmente es usado como una extensión del salón. El patio trasero, el cual está decorado con un panel de Nivola, está sin pavimentar y es usado para baños de sol y jardinería"[12].

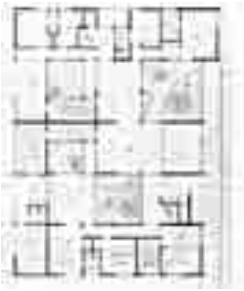


Fig 5. Patio central de la casa en Cambridge para el matrimonio Sert. Massachussets. J. L. Sert, 1956, Harvard University.

Su vivienda en Cambridge fue un ejercicio memorístico; un diálogo entre el Mediterráneo y los mitos perdidos.

En ocasiones, los edificios sirven como amplificadores de las emociones porque refuerzan las sensaciones de pertenencia o extrañamiento, el acogimiento o el rechazo, la tranquilidad o la desesperación[13]. Apropiándonos de la cita de Gastón Bachelard sobre que la casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma, podríamos afirmar que Sert, con esta pequeña vivienda, incrustó su imaginario mediterráneo en las frondosas colinas del Este americano; recreando parte de su mundo perdido a partir del arquetipo de la consabida casa-patio mediterránea.

Aproximarnos al hogar de los Sert, no sólo debería realizarse desde la lógica constructiva, sino desde la irracionalidad de las percepciones, los sentimientos y las fantasías. La casa no pretende ser una vivienda-patio sino una imagen de ella. Al igual que en la alegoría de la caverna de Platón, la vivienda en Cambridge es la sombra de su modelo. Al patio central no se le asigna ninguna función específica, más que la de expansión visual del salón (Fig. 5); omitiéndose el carácter organizativo que el patio central tiene en la casa mediterránea. La historia, de manera transversal, nos ha mostrado el carácter utilitario del patio como elemento de distribución. Pero, Sert rehúye esta asignación, omite su fin primario, para convertirlo en su particular *objet-trouvé*. La casa de los Sert es la construcción añorada, la recreación de un mundo lejano y añorado, una arquitectura ubicada en los límites de la emoción más que en la lógica racional.

A pesar de que la vivienda quiere representar a una casa mediterránea, el proceso constructivo se basa en la metodología norteamericana del montaje en seco; olvidándose de los tradicionales métodos constructivos de la vernácula cultura mediterránea. Su ejecución se realizó a partir de los principios del *balloon frame*. Nada nuevo. Otros apátridas, como Gropius y Breuer, al llegar a Norteamérica aplicaron los principios que de allí traían pero acabaron construyendo sus propias viviendas bajo las técnicas constructivas americanas. En palabras de Jaume Freixa: "Los maestros europeos no solo venían a influir y transformar la arquitectura americana sino que también eran transformados por esta"[14].

Cuando Sert construyó aquellas pequeñas viviendas en La Garraf, la identificación con la tradición se realizó mediante la semántica de los muros encalados, las mamposterías o las ventanas mallorquinas. En Cambridge, sin embargo, el arquitecto catalán omitió el léxico constructivo aprendido, cediendo a la forma, a la imagen de la casa-patio, la dialéctica con lo mediterráneo.

12. SERT, Josep Lluís. Artículo inédito, sin título, archivado en la Hardvard University, Frances Loeb Library, Cambridge Mass. Fechado en 1954, en *J.L. Sert y el Mediterráneo*, AA.VV., Ediciones Antonio Pizza, 1984, Barcelona, p. 220.
13. PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010. p. 161.
14. OCKMAN, Joan, "Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad" en *Sert, Arquitecto en Nueva York.* AA.VV. Actar/Museo de Arte Contemporáneo, 1997, Barcelona, p. 33.

Fig 6. Proyecto para la Casa Braque. Saint Paul de Vence, J. L. Sert, 1958, Harvard.

El tercer sustantivo que Sert emparentó con el mediterráneo fue arte. La muestra más notable del diálogo mediterráneo-arte fueron los proyectos que realizó para el marchante Aimé Maeght en Saint Paul-de-Vence (Francia). Entre los años 1958 y 1971 el arquitecto catalán proyectó y construyó la conocida Fondation Maeght, pero también –aunque sus planos tan sólo se quedasen en el tablero–, la Casa para el pintor Georges Braque (1958) (Fig. 6); último proyecto que toma como referencia el arquetipo de la casa mediterránea.

La vivienda se situaba en la falda de una montaña. Desde ella se alcanzaba a ver los Alpes, el municipio de Saint Paul-de-Vence o el horizonte del mar. Un lugar claro, luminoso, nítido, despejado, en el que volvió a coincidir con aquellos artistas que había conocido durante su exilio en París. Giacometti, Calder, Chillida, Braque, Chagall o Miró, entre otros.

En el proyecto de la Casa Braque, nuevamente Sert recogió en su paleta de materiales y estrategias constructivas principios que volvieron a evocar la memoria más ancestral. La intención de crear un poblado típicamente mediterráneo y antimonumental fue acompañada, nuevamente, de mamposterías, suelos cerámicos de plaqueta, ventanas mallorquinas o encalados blancos. Sert, al igual que en la década de los años treinta, volvió a proyectar con muros de carga y bóvedas catalanas; lejos de la ejecución en seco que el arquitecto había practicado –y ensalzado– en la edificación de su vivienda en Cambridge.

El arquitecto catalán definió una vivienda compleja –de mayor dimensión que la ejecutada en Norteamérica– con tres patios sobre una planta rectangular; dos en los extremos, uno en la parte central. Uno de los aspectos más afortunados de este proyecto fueron las diferentes funciones que asignó a cada uno de los patios; contribuyendo a enriquecer y complejizar su programa.

Nuevamente, el patio central no participó de la función distribuidora. Su disposición es aislada, casi hermética. Está plateado como un espacio interior, compartimentado. Una habitación más, pero sin techo, que anuncia privacidad. En este sentido, existe cierta aproximación con determinadas arquitecturas andalusís y medievales, reconociendo el autor su influencia[15]. La función extensiva del espacio interior, que experimentase acertadamente en Cambridge y Venezuela, en este proyecto es reservada a los patios posterior y delantero. El trasero, se encarga de prolongar funcionalmente la dimensión del estudio del pintor, permitiendo, mediante el empleo de una corredera, que el patio formase parte del espacio de trabajo cuando la climatología lo permitiese. Al

15. En un texto preparatorio para una conferencia que nunca tuvo lugar, Sert, además de hablarnos de los patios andaluces o de la casa de Diocleciano, reconoce las deudas que la residencia de Braque tiene con su vivienda en Cambridge. PESUDO, Jordi. Rovira, Josep María, en *Sert, 1928-1979. Obra Completa.* AA.VV, Ediciones Josep María Rovira, Barcelona, 2004, p. 246.

igual que ocurriese con el central, su accesibilidad estaba prácticamente reducido al pintor y sus colaboradores; un espacio introvertido, privado, delimitado por un cerramiento de mampuestos. Todo lo contrario al frontal, que suprime su frente hasta convertirlo en un belvedere sobre un paisaje mediterráneo que es dominado por el horizonte del mar. La potencia de la naturaleza, como ocurriese en la Casa Carrillo, es incorporada a la vivienda, al incluir generosas perspectivas desde el salón y las habitaciones. Ambos patios, fueron ideados para facilitar la apertura visual del interior hace el exterior, pero de manera diferenciada. Mientras el posterior limita su apertura a un recinto acotado y limitado, el frontal incorpora lo infinito al espacio doméstico, otorgando al proyecto una notable complejidad.

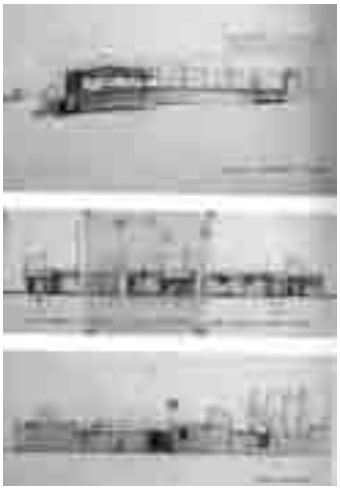


Fig 7. Proyecto para la Casa Braque, Saint Paul de Vence, J. L. Sert, 1958, Harvard University.

Pero junto a la tradición, Sert hizo convivir el arte. Formas nuevas. La plasticidad de las chimeneas, las claraboyas de cuarto de círculo, las celosías cerámicas, introducen nuevas constantes al léxico mediterráneo (Fig. 7). En este proyecto, la arquitectura recogió otros elementos simbólicos, transmisores de identidades y creencias. Lo escultórico, lo anunciado no hace tanto tiempo como superfluo es integrado. La vivienda no sólo tiene que cumplir sus funciones sino transmitir sentimientos; o como él mismo trascribiría. "(necesitamos) formas esculturales dispersas que no son tanto espacios habitables como objetos dignos de ser contemplados"[16]. El recurso a la emoción no es ninguna novedad; sus afirmaciones son similares a las que realizó, en el año 1935, al describirnos las terrazas que incorporó a sus viviendas para Fin de Semana en Garraf: "(…) serán, para muchos, inútiles y poco funcionales; sin embargo, son estos factores, lírica y espiritualmente, de primera importancia"[17].

En la Casa Braque, Sert incorpora nuevas plasticidades que establecen un nuevo dialogo con la arquitectura mediterránea; principalmente en sección. Al igual que pasase en la Fondation, la introducción de estos nuevos elementos se realizaría en cubierta. Al muro corrido de mampuestos que cierra la vivienda se opone, en su coronación, los escultóricos lucernarios que alojaban las celosías cerámicas que debían filtrar el viento y la luz, o las estilizadas chimeneas. La cubierta plástica, ligera, curvilínea y sofisticada –al igual que ocurriese con los enormes impluvium semicirculares de la Fondation– es formal y materialmente opuesta a los muros aparentemente masivos, lineales, elementales y primitivos que la sustentan. El color blanco de las formas de cubierta respecto de la naturalidad de los muros contribuye a reforzar los conceptos de oposición y diálogo.

Desde su exilio en América, Sert estableció un sistema de diálogos múltiples entre Mediterráneo y naturaleza (Casa Carrillo), memoria (Casa Sert en Cambridge) y arte (Casa Braque), utilizando como excusa formal uno de sus paradigmas más reconocibles: el patio en el ámbito domestico

José Luís Borges nos advirtió que "(…) ningún escritor de verdad intentó jamás ser contemporáneo"[18] porque lo explícitamente contemporáneo siempre resulta un fracaso. Las palabras del escritor argentino bien podían haber sido aplicadas a la arquitectura de Sert en el exilio. En estas tres viviendas, el arquitecto catalán, desde el ejercicio de la sinceridad y la autenticidad, nos sugiere novedades valiosas que son el resultado de un proceso que tiene como fundamento el contacto de la irracionalidad de sus anhelos con lo racional del contexto. Las tres construcciones evocan, bien desde la tipología, la forma o los

16. SERT, Josep Lluís, Artículo inédito, sin título, archivado en la Hardvard University, Frances Loeb Library, Cambridge Mass. Fechado en 1954, en *J.L. Sert y el Mediterráneo*, AA.VV., Ediciones Antonio Pizza, 1984, Barcelona, p. 220.
17. SERT. *AC* n. 19. Tercer Trimestre de 1935. GATEPAC, Barcelona, 1935, p. 36.
18. PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad.* Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2010, p. 126.

materiales, la memoria de lo mediterráneo. Pero más que una reproducción literal son los deseos de un apátrida que guarda en su retina paisajes perdidos y arquitecturas mitificadas. Cuando ese léxico apriorístico, que Sert llevó en sus maletas, se relaciona con el paisaje, la prefabricación o el arte, en vez de ejercer una voluntad dominante, reductora, simplista o jerárquica lo que surge es un nuevo planteamiento enriquecido desde los extremos. La arquitectura mediterránea de Sert es esencialmente conciliadora; ligada a un proceso evolutivo que se engrandece con apropiaciones del entorno. Las tres viviendas son el resultado de un diálogo, de una revisión constante de la historia que "(…) no se escribe como un proyecto lineal progresivo, sino como un proceso cíclico que se repite"[19].

19. Ibidem.

UN VIAJE A TRAVÉS DEL PAPEL: LA DIFUSIÓN DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA ESPAÑOLA EN LAS REVISTAS EXTRANJERAS

Pablo Arza Garaloces

Por todos es conocido que, en la década de los cincuenta, la arquitectura española tomó un nuevo rumbo, que le hizo progresivamente merecedora de cierta atención desde más allá de nuestras fronteras. Era el inicio de una etapa de cambio en la percepción y valoración de nuestras realizaciones por parte de la crítica internacional, que se acentuaría durante las décadas siguientes, y que tuvo un claro reflejo en la atención creciente de que fueron objeto las realizaciones españolas por parte de las publicaciones especializadas, tanto europeas, como americanas.

No es ningún secreto que, a lo largo del siglo XX, las publicaciones periódicas han ejercido un fuerte protagonismo en la difusión de la arquitectura. Desde su aparición, se convirtieron en vehículo de intercambio de opiniones y de trasmisión de las últimas ideas, corrientes y tendencias. Fueron uno de los medios más importantes con el que contaron los profesionales de la arquitectura para dar a conocer su producción teórica y práctica entre sus contemporáneos.

A través de las páginas de estas publicaciones, los arquitectos españoles y sus obras han viajado y han sido conocidos en otras partes del mundo. Este trabajo busca cuantificar cuál ha sido la proyección que ha tenido la arquitectura española en el panorama internacional a través de este medio de difusión, desde la década de los cincuenta hasta mediados de los ochenta.

El objetivo es trazar una visión panorámica de lo que se ha publicado sobre España en las revistas internacionales, principalmente europeas y americanas, del periodo 1949-1986, que pueda servir de marco a otras contribuciones más específicas y concretas sobre la cuestión. Dentro de este panorama general, se prestará atención a diferentes cuestiones, como los países y revistas que más han contribuido a la difusión de nuestra arquitectura, los arquitectos más frecuentemente publicados o las obras que han tenido una mayor repercusión mediática, al tiempo que se ofrecerán algunas claves para la lectura o interpretación correcta de esos datos[1].

CUÁNTO SE HA PUBLICADO: UN BALANCE GENERAL EN EL TIEMPO

A la hora de dar respuesta a la pregunta sobre cuánto se ha publicado es necesario considerar en base a qué parámetro se puede medir esta cuestión, en

1. Esta comunicación constituye un avance de la investigación que estoy desarrollando en mi tesis doctoral, que se apoya sobre el análisis de cerca de 180 revistas de arquitectura del ámbito internacional.

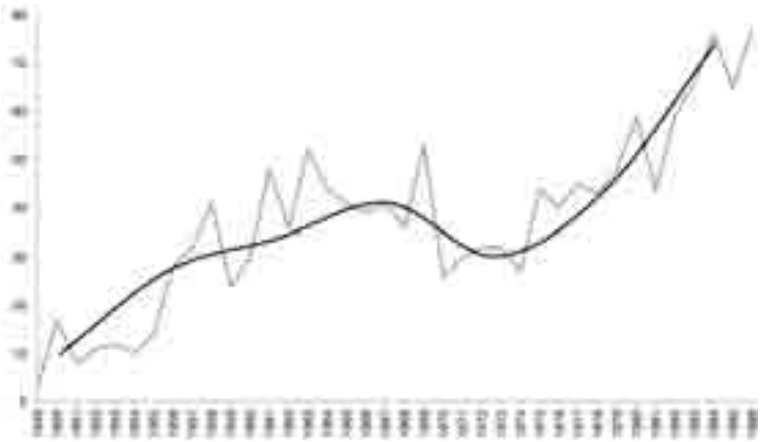


Fig. 1. Gráfico en el que la línea de puntos señala el número de menciones por año. La línea continua marca la tendencia.

un estudio, donde una de las principales características, es la heterogeneidad de la documentación recabada en las diversas publicaciones periódicas consultadas. Teniendo esto es cuenta, se han establecido dos parámetros de medida: el número de 'menciones'[2] y el número de 'páginas', dedicadas a arquitectura española en las revistas internacionales.

En base a estos indicadores que se acaban de enunciar, en números totales, se han encontrado 1433 menciones sobre arquitectura española, que traducido al número de páginas son 9049. Pero, frente a estos datos totales, resulta de mayor interés ver cómo es su distribución a lo largo de los años que conforman el periodo de estudio (Figs. 1 y 2).

Un rasgo significativo, que se aprecia al observar los resultados de las gráficas (Figs. 1 y 2), es la cantidad de fluctuaciones que estas presentan. Esto puede generar cierta confusión a la hora de valorar como ha sido la difusión a lo largo del periodo. Sin embargo, si nos fijamos en las curvas de tendencia de ambas, los resultados se vuelven más clarividentes, apreciándose una propensión al crecimiento, aunque este no se produzca de manera lineal.

Comenzando por la década de los cincuenta, y fijando la atención en la gráfica que mide el número de menciones (Fig. 1), es significativo cómo a partir del año 1954, se produce un salto en el crecimiento que se mantiene hasta el final de los cincuenta. Dentro de estos años, 1958 es en el que más menciones se publican en toda la década[3]. El motivo se debe a dos acontecimientos que consolidan el lanzamiento de la arquitectura española a la palestra internacional.

El primero de ellos tiene lugar en 1957, en abril de ese año, los arquitectos César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya y Manuel Barbero Rebolledo, con los comedores para la Seat, ganaban el prestigioso premio 'Reynolds', concedido por el *'Institute of American Architects'*. La noticia, fue enseguida recogida en las páginas de diferentes revistas internacionales, así en mayo de ese mismo año aparece publicada en *Architectural Forum, Architectural Record* o *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Pero es en 1958, una vez difundida la noticia del premio, cuando diversas revistas publican extensos artículos en los que se explica con detalle la obra: 7 de las 41 menciones que tenemos en ese año son

2. Con este concepto se contabilizan las distintas referencias encontradas. Este término, con un carácter voluntariamente genérico, hace referencia a la amplia variedad de publicaciones sobre arquitectura española extraídas de las revistas analizadas. Quizá, mediante un ejemplo puede quedar más claro el significado del término: Se ha considerado que una 'mención' es tanto un artículo sobre arquitectura española, publicado en un determinado número de una revista y con una extensión variable de páginas, como un número monográfico dedicado a España, ya que aunque está integrado por diferentes artículos, estos forman una unidad, dentro del monográfico. Lo mismo ocurre con un artículo antológico, que puede estar estructurado, por ejemplo, por una primera parte con un texto y a continuación una exposición de diferentes obras, todo ello es también una única 'mención'.

3. Ese años se publican 41 menciones, número que supera por ejemplo a las 32 de 1957 y las 24 de 1959. Respecto al número de páginas, tenemos 168, este dato es superado en 1959, donde se llega a 181, esto es debido a que, aunque en este último año el número de menciones es bastante inferior, existen alguna de gran extensión como por ejemplo un par de menciones dedicadas a la obra del arquitecto Félix Candela. Lo mismo ocurre en 1956, otro año en el que se produce un despunte en el número de páginas, debido en este caso a la publicación de 'Terre d'Espagne', *L'Art Sacré*, 1956, n. 9-10.

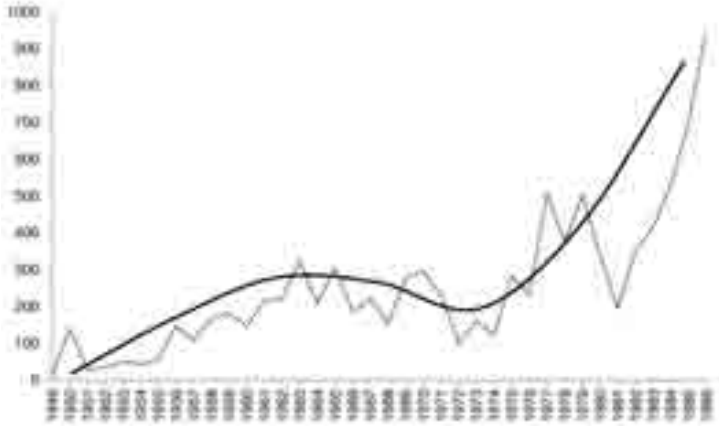


Fig. 2. Gráfico en el que la línea de puntos señala el número de páginas por año. La línea continua marca la tendencia.

sobre los comedores de la Seat, estas las podemos encontrar en revistas como *Techniques et Architecture*, *Baumeister*, *Werk*, *Arkitekten* (Copenague), *Arquitectura* (México), *Bauen und Wohnen* o *Architectural Design*.

El otro hecho, de mayor relevancia editorial que el primero, es el Pabellón con el que España concurre a la Exposición Internacional de Bruselas. De las 41 menciones localizada en 1958, 14 están dedicadas a la realización española en revistas como *Architectural Design, Architectural Forum, Architectural Review* o *Baumeister*, entre otras. Años más tarde, el director de la revista *Architectural Review* señalaría cómo muchos "fueron introducidos en la arquitectura moderna española a través del Pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas de 1958"[4] (traducción del autor).

En los años sesenta, en cuanto al número de menciones, se distinguen dos etapas, una primera, hasta 1964-1965, en la que la tendencia al crecimiento, aunque atenuada, sigue siendo positiva, y que viene seguida de unos años en los que se produce un descenso que se mantiene hasta el final de la década y que continuará en el inicio de la siguiente. En cuanto al número de páginas, con algunas matizaciones, la tendencia es similar[5].

En este contexto de decrecimiento, no podemos pasar por alto el año 1969, pues se convierte en una excepción dentro de esa tendencia a la baja, resultando ser el año que más menciones acapara en toda la década de los sesenta, y también de los cincuenta y setenta, con un total de 59. En cuanto al número de páginas no es quizá tan rotundo el aumento, aunque también destaca[6]. Este despunte se debe principalmente a una mayor cantidad de artículos que, a diferencia de otros años, aglutinan tres arquitectos: Antonio Gaudí, Francisco Javier Sáenz de Oiza y José Antonio Coderch.

Dejando atrás los sesenta, en los primeros años setenta, la difusión continúa con una tendencia a la baja. Es a partir de 1975 cuando se recupera el ritmo de crecimiento, que se acelera a lo largo de la etapa de los ochenta. Dentro de esos años se producen también varias fluctuaciones, como en 1977 y 1979, en relación al número de páginas (Fig. 2). En estos casos, el motivo se encuentra en la aparición de una serie de extensos monográficos. Así, en 1977, de las 506

4. RICHARDS, J.M., "The Spain of Carlos Flores", *Architectural Review*, 1962, n. 781, p. 187-189.
5. Entre 1962 y 1965 aparecen varios monográficos que producen un incremento considerable en el número de páginas, a partir de ahí, al igual que ocurre en las menciones, se produce una cierta bajada.
6. En 1969 hay 276, este dato es superado, dentro de la década, por otros años como 1963 con 324 páginas, 1965 con 304 páginas y 1970 con 296. El motivo se debe a la publicación, en esos años, de tres monográficos de gran extensión dedicados a la arquitectura española: en el número de abril de1963, la revista japonesa *Kokusai-Kentiku* publica uno de 110 páginas; a su vez, en 1965, *Zodíac* en el número 15 publica otro de 182 y finalmente en 1970 está el número 149 de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* con 119 páginas.

Fig. 3. Gráfico en el que se representa el porcentaje de cada tipo de mención respecto al total.

páginas que se publican, más de la mitad, 284, se corresponden con un número sobre Antonio Gaudí, editado por la revista *A+U*[7]. Por otra parte, en 1979, tenemos 501 páginas, de esas, 195 se reparten entre cinco monográficos[8].

EL TIPO DE MENCIONES

Anteriormente, al definir el término 'mención' se ha señalado la ingente cantidad de referencias de distinta naturaleza que se encuentran bajo dicho término. Para una mejor comprensión de la documentación recogida conviene aclarar su naturaleza. Dentro de la esquematización realizada, atendiendo al modo en que aparecen en las revistas, se han establecido dos grandes tipos:

-Monográficos: aquellas menciones en las que un número de una revista se dedica por entero a la arquitectura española. Se han localizado 33, que suman un total de 2363 páginas, casi un tercio del total. La mayor parte de ellos, dos tercios, se publican entre 1975 y 1986.

-Artículos: Se trata de menciones publicadas en un determinado número de una revista, que no está dedicado a arquitectura española exclusivamente. Conforman la mayoría de las menciones halladas, sumando un total de 1269. Además, dentro de ellos se han detecto diferentes tipos. A continuación se muestra un cuadro que recoge la clasificación realizada.

MONOGRÁFICOS			
ARTÍCULOS	ARTÍCULOS ANTOLÓGICOS	Antologías sobre la trayectoria de un arquitecto	
		Antologías generales	
	ARTÍCULOS SOBRE EDIFICIOS		
	ARTÍCULOS VARIOS	Noticias o crónicas	Crónicas de viajes
			Noticias de Concursos
			Noticias sobre exposiciones
			Noticias de Congresos
			Reseña de libros
		Textos	

7. "Antonio Gaudí", *A+U*, 1977, n. 86.
8. "La Catalogna", *Lotus International*, 1979, n. 23. "50 Jaar Barcelona 1929-1979", *Wonen-TA/BK*, 1979, n. 8. "Contemporary Spanish Architecture", *Controspazio*, 1979, n. 4. "Iberia", *Werk*, 1979, n. 35-36. "Spagna: un concorso per Vitoria", *Casabella*, 1979, n. 453.

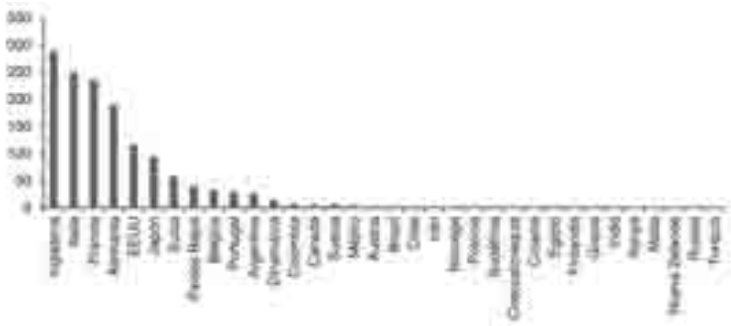


Fig. 4. Número de menciones por país entre 1949 y 1986.

Conviene aclarar que, respecto a los tipos de artículos, tanto los denominados 'antológicos', como los 'artículos sobre edificios', se centran en mostrar obras de arquitectura, acompañados normalmente de abundante documentación gráfica; pero con el matiz de que los primeros, ofrecen una visión de conjunto, reflexiva y con cierto carácter retrospectivo de la obra de un arquitecto o un periodo, frente a los segundos, que normalmente muestran las obras de manera aislada. A continuación se muestra un gráfico que recoge el porcentaje que representa cada tipo de mención respecto al total (Fig. 3).

'LUGARES' DE DIFUSIÓN: PAÍSES Y REVISTAS

Voy a comenzar abordando la cuestión sobre dónde se ha publicado centrando la atención en cuales han sido los territorios en los que se ha difundido la arquitectura española a través de sus revistas[9]. El número de países en los que se han hallado menciones es de 34, en la gráfica (Fig. 4) se puede apreciar el modo en el que se reparten.

Del análisis de la distribución de menciones por países en el tiempo, se han detectado tres 'tipos' de territorios:

En primer lugar, tenemos unos pocos países en los que la difusión se produce de manera continuada a lo largo del periodo y que a su vez concentran la mayor parte de la misma; en segundo lugar están aquellas áreas geográficas en las que las referencias a arquitectura española se producen en un intervalo de años variable, pero que no llega a abarcar la totalidad del periodo y finalmente existen un tercer y amplio grupo que comprende aquellos territorios en los que la difusión es escasa e incluso, se podría decir, que anecdótica y carente de relevancia, ya que además se encuentra muy diseminada, y en los que no me voy a detener.

Comenzando por el primer grupo, son cinco los países que lo conforman: Inglaterra, Italia, Francia, Alemania y Estados Unidos. Entre ellos aglutinan en total 1081 menciones, lo que supone un poco más de las dos terceras partes del cómputo total[10].

A la luz de los resultados, es preciso hacer algunas consideraciones; para empezar, parece natural que sea en estos cinco países, donde más se ha difundido la arquitectura española en sus revistas. Conviene recordar que ha sido en estos territorios, donde han surgido y se han desarrollado gran parte de aque-

9. En este sentido quisiera aclarar que en lo que aquí me voy a centrar es en aquellos países de origen de las revistas. No obstante, hay que tener en cuenta que muchas de estas revistas, por su carácter internacional, han sido también consumidas en lugares diferentes a los de su origen y por tanto esto aumenta el alcance de la difusión que las noticias de arquitectura española hayan tenido a lo largo del mundo.

10. Además, junto a estos grandes difusores, cabe mencionar a otros dos países, en los que, la difusión, aun siendo menor, se produce con cierta constancia a lo largo del periodo, se trata del caso de Suiza y Países Bajos, que en el ranking total ocupan, la séptima posición con 57 menciones y la octava con 40, respectivamente.

llas teorías, corrientes y movimientos que han marcado el devenir arquitectónico del siglo XX[11]. Además, en lo que al ámbito editorial de las publicaciones periódicas se refiere, también ha sido en estos países donde ha habido una mayor tradición y desarrollo[12]. A este, "la primera propuesta para un periódico de arte se hizo en Alemania en 1755" y "sólo cuatro años más tarde, en 1759 en Francia"[13] así mismo en Inglaterra y Estados Unidos aparecen las primeras revistas en los albores del siglo XIX. En lo que a Italia se refiere "la profusión de revistas desde el futurismo es también particularmente destacable"[14].

Otro factor a tener en cuenta es la proximidad geográfica entre España y estos países, a excepción obviamente de Estados Unidos[15]. Este hecho, hace que la Península, aun siendo considerada, por sus vecinos europeos, como un país de segundo orden en la práctica totalidad del periodo de estudio; sea candidata a la hora de fijar la atención y establecer contacto, por parte de los grandes focos de creación, con aquellas arquitecturas que podríamos denominar como periféricas en relación a ellos.

Finalmente, cabe señalar que estos países fueron también los referentes para gran parte de los arquitectos españoles del momento. Un dato que demuestra este hecho es que entre inicios de los cincuenta y finales de los sesenta, la mayor parte de las revistas de arquitectura que recibía la Escuela de Madrid y el Colegio de Arquitectos[16], eran justamente de Inglaterra, Italia, Francia, Alemania y Estados Unidos[17]. Por tanto, los arquitectos españoles, leían y conocían las grandes revistas de estos países y es probable que sintiesen admiración hacia ellas y la predisposición de que su obra apareciese publicada en sus páginas, estableciendo en algunos casos fructíferas relaciones y colaboraciones con las mismas.

Dentro de la clasificación planteada al inicio, tenemos el segundo grupo de países conformado por aquellos territorios en los que la difusión arquitectónica se produce en un momento puntual, más o menos extenso según cada caso, dentro del periodo de estudio. Son cuatro los países que se incluyen en este grupo: Japón, Bélgica, Portugal y Argentina.

El caso de Japón es quizá el más evidente y llamativo. Al inicio de los años setenta, en 1971, el país nipón descubre la arquitectura española de la mano de la revista *A+U*, llegando a convertirse, dentro del periodo comprendido entre 1976 y 1986, en el cuarto país en el que más se difunde la arquitectura española.

Volviendo la mirada a Europa, en Bélgica, la escasa presencia que tiene la arquitectura española a lo largo de la década de los cincuenta y sesenta, contrasta, al igual que ocurre en Japón, con el auge que experimenta en la última etapa. Así entre 1978 y 1986, el país belga llega a situarse en el séptimo puesto respecto al número de menciones llegando a tener 26[18]. Este repentino interés, se debe a la aparición de la revista *Archives d'Architecture Moderne*, que ve la luz en octubre de 1975, y en la que la obra de arquitectos como Miguel Garay y José Ignacio Linazasoro, Manuel Íniguez y Alberto Ústarroz o el urbanismo de Barcelona tiene gran difusión.

Otro país en el que la arquitectura española tuvo su espacio, en un momento concreto, es Portugal[19]. En este caso en la década de los sesenta, entre 1958 y 1970, se publicaron un total de 29 menciones, recogidas en las revistas por-

11. Para más información remito al lector a FRAMPTON, K. *Historia Crítica de la arquitectura moderna*, Ed. GG, Barcelona, 2010.
12. Para más información acerca de los orígenes y desarrollo de las publicaciones periódicas de arquitectura, remito al lector a HURTADO, Eva, "Las primeras revistas", *Desde la voluntad de permanencia. Las publicaciones periódicas de arquitectura. España 1897-1937* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2001.
13. HURTADO, Eva, *Desde la voluntad de permanencia. Las publicaciones periódicas de arquitectura. España 1897-1937* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2001, p. 33.
14. Ibid. P. 484.
15. En el caso de Estados Unidos, a pesar de no existir esa proximidad territorial, a partir de 1953, con la firma de una serie de pactos entre ambos países, sí que existe una clara relación política, económica y cultural, fruto de la cual cabría esperar que el Norteamérica jugase también un protagonismo mayor en la difusión de la arquitectura española.
16. Este dato no es arbitrario, ya que a estas dos bibliotecas eran a las que más fácilmente podían acceder los estudiantes y jóvenes profesionales. Así mismo recordemos que Madrid ha sido, en el periodo de estudio, uno de los grandes focos arquitectónicos del país.
17. Esta cuestión aparece desarrollada en profundidad en ESTEBAN, Ana, *La modernidad importada. Madrid 1948-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera* (tesis doctoral inédita), Madrid, ETSAM, 2007, p. 134 a 154.
18. En lo que a la etapa anterior se refiere, entre 1949 y 1975, no supera las 7 menciones.
19. En el ranking general ocupa el décimo puesto respecto al número de menciones, entre 1955 y 1965 sube hasta el sexto y entre 1966 y 1975 baja hasta el octavo. Entre 1976 y 1986 no tiene ninguna mención.

tuguesas *Arquitectura* y *Binario*[20], que jugaron un papel importante en "la divulgación de la arquitectura internacional en Portugal"[21] en esos años.

Resulta quizá llamativa la puntual y breve relación con el país luso, teniendo sobre todo en cuenta la evidente proximidad geográfica y cultural de ambos países. Sin embargo, los acontecimientos políticos vividos en Portugal en los años sucesivos, con la sustitución del líder del régimen en 1968 y la posterior caída con la Revolución de los Claveles, en 1974, llevaron al país a un periodo de inestabilidad y de dificultades para la edición de ambas revistas[22].

Por su parte, en Argentina, de las 26 menciones que aparecen, 23 son publicadas entre 1979 y 1986, en la revista *Summa*, donde la obra del estudio de Oriol Bohigas, Martorell y Mackay, es protagonista de varias de ellas.

Al igual que en Portugal, quizá cabría esperar una mayor presencia de la arquitectura española en Latinoamérica, favorecida tal vez, por una afinidad cultural desde siglos atrás. Sin embargo, como se puede comprobar al mirar la gráfica (Fig. 4), esto no es así. Apenas otros cuatro países recogen escasas menciones en relación a la arquitectura española. A este respecto, no es descabellado pensar que la escasa presencia de medios editoriales en la mayor parte del continente haya influido en esta cuestión; y es que entre 1949 y 1986, apenas existen 41 títulos diferentes de revistas en todo el territorio Latinoamericano, centrados principalmente en la arquitectura nacional[23].

Fijando ahora la mirada en las revistas, se han localizado hasta 175 títulos diferentes que publican menciones de arquitectura española. En el siguiente gráfico (Fig. 5), se muestran tan solo aquellas publicaciones que recogen más de diez menciones y que concentran por tanto la mayor parte de estas.

En primer lugar quisiera señalar la importante labor realizada por la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, que con 120 menciones es sin lugar a dudas, la publicación periódica internacional en la que más se difunde la arquitectura española a lo largo del periodo de estudio. La revista, con un claro carácter internacional, contaba además con un amplio número de corresponsales, entre los que se encontraba F. Genilloud-Martinrey, que ejerció esta labor en Madrid entre 1951 y 1975. Así mismo, cabe destacar también el interés por España mostrado por dos de sus redactores: Claude Parent y Patrice Goulet, que publican interesantes menciones, como los números monográficos 149 y 245[24].

Junto a la publicación francesa, tenemos también otras de conocida reputación internacional; que, como es lógico, proceden de los países antes referidos. De las inglesas, que por otra parte son las más abundantes, destaca *Architectural Design*, y *Architectural Review*, en la primera, en el ambiente postmoderno de finales de los setenta, la obra de Ricardo Bofill aparece con fuerza. Por su parte, en *Architectural Review*, a partir de 1982, Peter Buchanan, redactor de la revista, presta especial atención a la arquitectura española del momento y a sus maestros[25].

Entre las italianas, está *Domus*, de Gio Ponti y *L'Architettura Cronache e Storia*, de Bruno Zevi; en esta última queda patente la afinidad del arquitecto italiano con los arquitectos de la denominada 'Escuela de Barcelona', que entre otras menciones, son protagonistas de una amplia antología[26]. Destacan

20. *Binario* publica 14 menciones y *Arquitectura* 12.
21. LIMA, I., "No son genios lo que necesitamos ahora. Las relaciones entre la Escuela de Barcelona y la Escuela de Oporto a través de las revistas (1961-1974)", A.A.V.V., en *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, Ed. T6, Pamplona, 2012.
22. La revista *Binario* editaría su último número en 1977, por su parte, *Arquitectura* en 1974 publicaría sus últimos números, volviendo a editarse de 1979 a 1984.
23. Este dato aparece recogido en A.A.V.V., *Bibliografía Iberoamericana de revistas de arquitectura y urbanismo,* Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993.
24. "Espagne. Madrid- Barcelone", *L'Architecture d'Aujourd'hui',* n. 149, 1970.
"Espagne 86", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 245, 1986.
25. Una muestra la encontramos en el monográfico "Spain: poetics of Modernism", *Architectural Review,* n. 1071, 1986.
26. A.A.V.V., "Eretici di Barcellona e loro eresie", *L'Architettura Cronache e Storia,* n. 25, 1970.

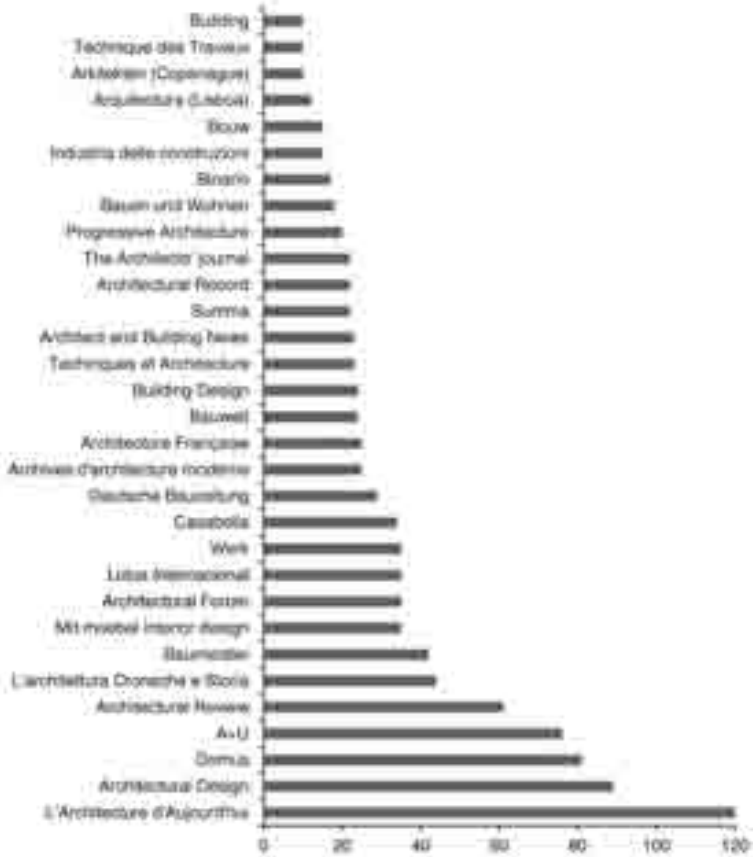


Fig. 5. Número de menciones que publica cada revista. Aparecen recogidas únicamente publicaciones que tienen más de 10 menciones sobre arquitectura española.

también *Lotus,* revista en la que a partir de 1976 varios arquitectos españoles como Bohigas, Moneo o los hermanos Solá-Morales, figuran en el comité de dirección; y *Casabella*, donde la arquitectura española tiene más presencia a partir de 1982, con el nombramiento de Vittorio Gregotti como director.

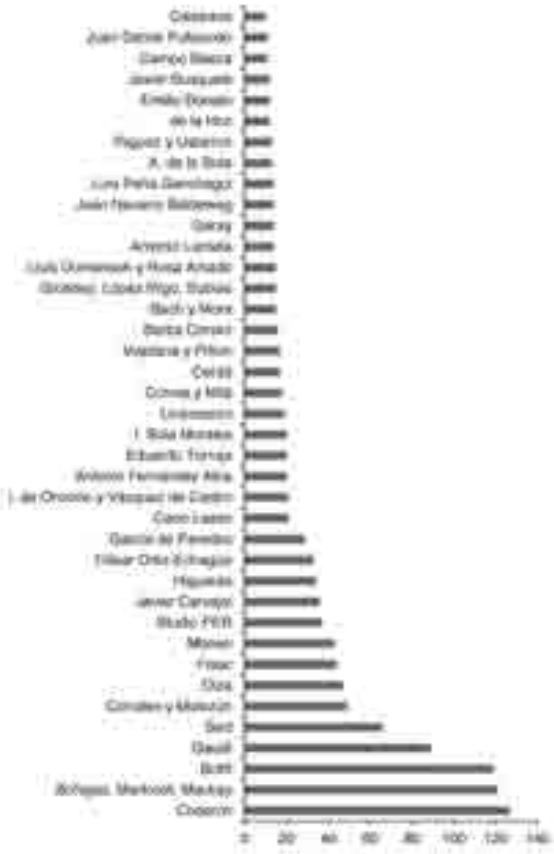
En Alemania, la prestigiosa revista *Baumeister*, dedica también diversas menciones a la arquitectura española, entre las que se encuentra un interesante monográfico en 1967[27]. Otra revista alemana, quizá menos conocida es *Moebel Interior Design,* en ella Bohigas ejerce de corresponsal entre 1961 y 1970, llegando a firmar 24 artículos en los que muestra el trabajo de los arquitectos españoles del momento.

Por último, señalar la conocida revista suiza *Werk*, en la que entre 1962 y 1976, Ortiz-Echagüe realizó una fructífera labor como corresponsal. Tras esta etapa, el interés por España continuará presente en la publicación, prueba de ello son los monográficos que edita en 1979 y 1984[28].

LO PUBLICADO: ARQUITECTOS Y OBRAS MÁS DIFUNDIDAS

Como indicaba anteriormente, la mayor parte de las menciones se centran en mostrar obras de arquitectura. Un alto porcentaje de estas se enmarcar den-

27. *Baumeister*, n. 6, 1967.
28. "Iberia", *Werk*, n. 35-36, 1979.
"Madrid. Impulses Originated with the 'School of Madrid'", *Werk*, septiembre, 1984.



tro de los dos grandes focos arquitectónicos entorno a los que ha pivotado en gran medida la historia de la arquitectura española del siglo XX: Madrid y Barcelona. A este respecto, el foco madrileño aglutina, con 352 menciones, el 24% de las mismas y el catalán, con 613, el 43%. A la luz de los datos, es evidente la preponderancia, en términos de difusión, del foco catalán frente al madrileño. Esto no quiere decir que la arquitectura generada en Barcelona sea mejor que la de Madrid, pero sí que, los arquitectos catalanes han tenido un mayor protagonismo en las revistas internacional, debido en parte al trabajo difusor realizado por algunos de ellos.

En total, en el periodo de estudio, en las diferentes menciones, se hace referencia a 305 arquitectos españoles y a 889 obras. En los siguientes gráficos (Figs. 6 y 7), se muestran aquellos arquitectos y obras que superan las 10 referencias[29].

Respecto a los arquitectos (Fig. 6), a la cabeza se encuentra José Antonio Coderch, con 127 referencias. Cuando Gio Ponti afirmó, dirigiéndose a un joven Coderch, "voy a hacer de ti un arquitecto internacional" no erró en su propósito, y es que la obra del arquitecto catalán, que inicia su difusión internacional en *Domus*, es la más difundida de todo el periodo de estudio: se han contabilizado referencias a 41 proyectos, en 43 revistas diferentes, entre los

29. Al hablar de arquitectos y obras, conviene matizar que el término 'referencia' tiene un sentido distinto al de 'mención'. El motivo se debe a que dentro de una 'mención', existen a veces 'referencias' a varios arquitectos y obras (piénsese por ejemplo en el caso de los monográficos). Por tanto, se han contabilizado teniendo este criterio presente.

más publicados destacan las oficinas Trade, las viviendas en C/ Compositor Bach y la casa Ugalde. El reconocimiento que alcanza su obra, queda patente en el extenso artículo que le dedica en 1975 la revista *L'Architecture d'Aujord'hui* bajo el título "José Antonio Coderch. Le denier grand maître de l'architecture espagnole"[30].

El grupo formado por Bohigas, Martorell y Mackay, ocupa la segunda posición con 121 referencias a 125 proyectos en 39 publicaciones periódicas. En este caso, las viviendas en Avenida Meridiana son las más difundidas. En tercer lugar aparece Ricardo Bofill, cuya obra alcanza también gran difusión, sin embargo, al igual que ocurre con José Luis Sert o Santiago Calatrava, conviene matizar que, aun siendo todos ellos españoles, desarrollan su trayectoria profesional en el extranjero. Otro catalán, que aparece también entre los primeros puestos del gráfico, es Antonio Gaudí, cuya obra parece no ser olvidada por la crítica internacional.

En cuanto a los arquitectos madrileños, estos empiezan a aparecer a partir de la sexta posición, que ocupan Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, inmediatamente seguidos de Miguel Fisac, Sáenz de Oiza y Rafael Moneo, o Javier Carvajal en el undécimo puesto (Fig. 6).

Por otra parte, si comparamos la gráfica de arquitectos con la de obras (Figs. 6 y 7), quizá resulte contradictorio que no sean las realizaciones de los arquitectos más mencionados, aquellas que ocupen los primeros puestos. La explicación a este hecho es sencilla, se debe a que en arquitectos como Coderch o Bohigas, las referencias se reparten entre un considerable número de obras diferentes; frente a este hecho; otros profesionales, aun teniendo menos referencias, las concentran en un reducido número de edificios, como por ejemplo, en el caso de Oiza con Torres Blancas[31], de Corrales y Molezún con el Pabellón de Bruselas, de Ortiz-Echagüe con los Comedores de la Seat o de Javier Carvajal con el Pabellón de Nueva York[32].

Para acabar, quisiera remarcar que el análisis cuantitativo realizado pone de manifiesto la presencia que ha tenido la arquitectura española en el extranjero a través de las publicaciones periódicas internacionales. Una presencia, que se debe en parte a la calidad de la producción de los arquitectos españoles, pero también al esfuerzo que personajes nacionales e internacionales han hecho para darle un lugar en la palestra internacional. Y aunque quizá se puede echar en falta el mayor protagonismo de algunos arquitectos y obras, la información ofrecida por las revistas en sus páginas, permitiría elaborar lo que podría ser la otra historia de la arquitectura española. En último término, ofrece la posibilidad de construir y entender la imagen que se ha percibido de la arquitectura española desde el exterior.

30. "José Antonio Coderch. Le denier grand maître de l'architecture espagnole", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 177, 1975, p. 67-89.
31. Entre 1966 y 1975 es la obra que más aparece publicada en las revistas internacionales.
32. En el caso de Gaudí, algunas de cuyas obras figuran como las más difundidas, el motivo se halla en que, al ser un arquitecto fallecido hace tiempo, la mayor parte de menciones tienen un carácter antológico y hacen referencia a varias de sus obras.Fig. 6 y Fig. 7. Gráficos que recojen el número de referencias a arquitectos y obras españolas más difundidas en las revistas internacionales.

LUTYENS EN MADRID: LA RECONSTRUCCIÓN DEL PALACIO DE LIRIA

Iñigo Basarrate González de Audikana

Los proyectos desarrollados por el arquitecto inglés Edwin Lutyens en España, permanecen por varios motivos como el episodio más desconocido de su carrera. Sus proyectos en Sudáfrica y Estados Unidos y, por supuesto, Reino Unido y la India, han sido objeto de numerosas investigaciones. Sin embargo, su amistad con la familia Alba, sus viajes a España y los proyectos que desarrolló e, incluso, construyó parcialmente aquí han pasado casi inadvertidos para los historiadores[1]. Esta comunicación trata de cubrir, en parte, este vacío, presentando mi investigación sobre la intervención de Lutyens en la reconstrucción del palacio de Liria, la residencia madrileña de los duques de Alba, tras su destrucción por el fuego durante el asedio a la capital en 1936.

La relación de Lutyens con España se remonta a 1915, año en que conoce en una fiesta cerca de Londres a Hernando Fitz-James Stuart, duque de Peñaranda y hermano menor del duque de Alba. Hernando le invita a España, le introduce en su círculo de amistades y le encarga varios proyectos, de los cuales sólo pequeñas partes fueron construidas. Peñaranda y Alba, al igual que la mayor parte de las élites españolas, tenían al Reino Unido, en aquel momento primera potencia comercial del mundo, como referencia indiscutida. Para Lutyens, la perspectiva de conseguir trabajo en España resultó una oportunidad que llegaba en momento de necesidad: con Inglaterra sumida en una durísima guerra en Europa, la mayor parte de sus trabajos estaban parados y las posibilidades de conseguir nuevos encargos eran remotas. Al mismo tiempo, España constituía una cómoda escala en su viaje anual para supervisar las obras en Nueva Delhi, y pasaba unos días en Madrid antes de dirigirse a Gibraltar, donde embarcaba hacia oriente.

Durante estos años Lutyens consiguió tres importantes encargos de los que, por diferentes vicisitudes, poco fue construido. El mayor de ellos fue la construcción de una suntuosa residencia y un poblado agrícola en la finca cacereña de Peñaranda, El Guadalperal. Lutyens llegó a enviar a un arquitecto de su estudio, Hinton, a España a trabajar en las obras y se construyeron carreteras, otras infraestructuras y se levantaron varios edificios agrícolas en la finca. En el año de 1930, finalmente, las obras de cimentación para la casa principal comenzaron, aunque la situación política y social en España se deterioraba rápidamente. Las huelgas obreras, el terrorismo de diverso signo y el desprestigio de la monarquía llevaron, finalmente, al exilio del rey en 1931. El

1. Los proyectos de Lutyens en España han sido en parte estudiados en C. Hussey, The Life of Sir Edwin Lutyens (Londres, 1950) y M. Richardson, and G. Stamp, Lutyens and Spain, AA Files, enero de 1983, pp. 51-59.

Fig. 1. Palacio de Liria, fachada norte. Getty Images.

advenimiento de la república supuso, en cierto modo, el ocaso de ese mundo aristocrático de las España de Lutyens. La Ley de Reforma Agraria de 1932 del gobierno de Azaña incluía, como medida estrella, la expropiación de las fincas rurales vinculadas a las grandes casas nobiliares, lo que incluía, lógicamente, las fincas de Alba y de Peñaranda. Aunque esta medida fue sólo parcialmente aplicada, contribuyó a elevar la tensión en las zonas rurales, donde se multiplicaban los incidentes violentos. Ante estas circunstancias, Hinton abandonó El Guadalperal y volvió a Londres.

A pesar de la crispación social en España, Lutyens aún volvió a Madrid una última vez en 1934, invitado por Alba para impartir una conferencia en la Residencia de Estudiantes. La conferencia de Lutyens cerraría curiosamente el ciclo sobre arquitectura moderna organizado por García Mercadal en el que habían participado, entre otros, Walter Gropius, y Le Corbusier[2]. En este viaje Lutyens percibió el ambiente de tensión que se vivía en Madrid y que relató a su mujer en las cartas que le escribía[3]. Dos años después de su visita la guerra estalló, produciendo cambios dramáticos en la España que Lutyens había conocido: su principal cliente y amigo español, Hernando Peñaranda, fue asesinado en octubre del 36 en las matanzas de Paracuellos del Jarama y, el palacio de Liria (Fig. 1), donde Lutyens se había hospedado como invitado en una decena de ocasiones fue pasto de las llamas, como consecuencia del bombardeo de la aviación alemana.

Estos trágicos acontecimientos, sin embargo, supusieron para Lutyens una última oportunidad de construir en España. Alba, aunque profundamen-

2. AA.VV, Maestros de la arquitectura moderna en la residencia de estudiantes (Madrid, 2009)
3. Londres, Victoria & Albert Museum (V&A), RIBA Drawing and Archives Collection, cartas de E.L Lutyens a E. Lutyens.

te liberal y admirador de la monarquía parlamentaria inglesa, era un monárquico convencido. La deriva comunista que observó en el Madrid republicano, el acoso que sufrió y finalmente el asesinato de hermano, terminaron por convencerle de colaborar con el bando franquista. Alba era un fichaje importante en un bando dominado por el ambiente cuartelario en el que no sobraban los intelectuales. Famoso por ser el principal aristócrata español, lo cierto es que Jacobo, además de títulos hereditarios acumulaba numerosos méritos propios. Sin descuidar la gestión de su patrimonio, como tantos de sus antecesores hicieron, ocupaba la mayor parte de su tiempo en el estudio de temas históricos y en la promoción cultural desde las instituciones de las que era miembro, como el patronato del Museo del Prado o la Real Academia de la Historia, cuya presidencia ocupó durante varios años. Sus inquietudes le habían hecho trabar amistades con intelectuales españoles y extranjeros. Ortega y Gasset y Gregorio Marañón eran invitados habituales en su casa en la que se hospedaron, además de Lutyens, el arqueólogo Howard Carter y el economista John Maynard Keynes. Sus relaciones con la intelectualidad y su influencia en el extranjero le habían llevado a ocupar con éxito las carteras de Instrucción Pública y de Exteriores en los últimos gobiernos de Dámaso Berenguer. El Gobierno franquista entendió que podía aprovechar la influencia de Alba en Inglaterra y contrarrestar con ello la antipatía que el bando nacional levantaba en las potencias occidentales. Verdaderamente el prestigio de Alba en el Reino Unido era notable. Educado en su infancia en Beaumont College, el Eton católico, amigo de Churchill e incluso de Jorge V, su llegada a Londres en 1936 como agente de Franco fue calurosamente recibida por la prensa inglesa[4], que le reconoció como un amigo del Reino Unido. Terminada la guerra, fue aceptado rápidamente como embajador de España, cargo que desempeñó hasta 1945, año en que dimitió por desavenencias con el dictador.

Según recordaba su hija Cayetana, la idea de reconstruir el palacio de Liria fue expresada por su padre desde que, estando ya en Londres, tuvieron noticia de su destrucción[5]. Sin duda era la propiedad más representativa de los Alba: construido en el siglo XVIII por orden del III Duque de Berwick, su construcción está muy bien documentada en las cartas que Berwick, que residía en París, y su hermano desde Madrid, se enviaron son regularidad durante años, refiriendo todo tipo de detalles sobre la construcción[6]. Esta residencia privada, la mayor de Madrid en su momento tras el Palacio Real, fue comenzada por un arquitecto francés reemplazado tempranamente por Ventura Rodríguez. Como señala Carlos Sambricio[7], se apartaba del modelo tradicional de residencia nobiliaria madrileña, para seguir el modelo de *hôtel* parisino, interponiendo un amplio jardín entre la monumental fachada de orden dórico de doble altura y la calle. Su interior experimentó numerosas intervenciones y fue el lugar en el que sus propietarios acumularon y custodiaron una extraordinaria colección de arte y archivos históricos, que se salvó en su mayor parte gracias a la previsión de Alba que había mandado esconder los objetos más valiosos en la embajada británica. Según lo que escribe Fernando Chueca Goitia en sus memorias[8], a él y a un grupo de jóvenes arquitectos debemos hoy lo que del palacio original queda en pie, ya que por iniciativa propia se afanaron en desescombrar el interior y apuntalar las fachadas, que amenazaban ruina.

Terminada la guerra, Alba consultó a su arquitecto en Madrid, Antonio Ferreras, la viabilidad de reconstruir el palacio y éste le sugirió la posibilidad

4. Por ejemplo, The Evening Telegraph and Post, 26 de noviembre de 1937, p. 6.
5. C. Fitz-James Stuart, Yo Cayetana (Madrid, 2011), p. 39.
6. La construcción del palacio fue objeto de un extensivo estudio por José Manuel Pita Andrade publicado en 'La Construcción del Palacio de Liria', Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1973, v. 9, pp. 291-316.
7. C. Sambricio, La arquitectura del palacio de Liria en AA.VV, El Palacio de Liria (Girona, 2012), p. 80.
8. F. Chueca Goitia, Retazos de una Vida: Recuerdos de la Guerra (Madrid, 1996)

de reducir el número de plantas de tres a dos y simplificar la planta principal, como modo de reducir costes[9]. Los primeros contactos entre Alba y Lutyens al respecto, se remontan seguramente también a 1939, ya que la escueta correspondencia entre los dos revela que para Febrero de 1940 Lutyens ya estaba trabajando en esquemas revisados del palacio[10]. Los dos amigos se vieron en verano de 1939 cuando recibieron títulos honoríficos de la Universidad de Cambridge, y quizá en esa ocasión abordaron el tema.

Para entonces el contacto entre los dos viejos amigos era estrecho. Debido a los intensos bombardeos alemanes que azotaron Londres a partir de septiembre de 1940, ambos se mudaron temporalmente a Surrey, al sur de Londres, relativamente cerca uno de otro. Alba se estableció en una antigua casa de campo, Albury Park, desde donde viajaba a Londres a diario. Las llamadas telefónicas entre ellos, las reuniones y los viajes juntos en coche a Londres eran frecuentes y, por tanto, la mayor parte de las conversaciones en torno al proyecto que pudieron haber tenido han quedado sin documentar. Lutyens para entonces ya tenía setenta años y había recibido todo tipo de honores y reconocimientos, entre ellos la medalla de oro del RIBA, la Orden del Mérito y era el tercer arquitecto de la historia en ser presidente de la Royal Academy of Arts. Sin embargo, la guerra le había dejado sin trabajo y deprimido. En ese momento, al igual que había ocurrido durante la 1ª Guerra Mundial, un nuevo encargo llegado desde España supuso una gran motivación profesional.

Las cartas enviadas entre Lutyens y Alba y los planos existentes tanto en el *RIBA Drawings Collection* como en el propio archivo del palacio de Liria, permiten reconstruir los aspectos fundamentales del desarrollo del proyecto. Dado el modo traumático en que se había destruido su casa, Alba era partidario de reconstruir los aspectos fundamentales según el modelo original. Sin embargo, parece que pronto entendió la oportunidad de introducir mejoras y cambios y se dejó convencer de las ventajas de alterar el esquema original. Antes de la guerra, ya había promovido varias remodelaciones en el edificio, lo que demuestra que estaba abierto a cambios y nuevas ideas. Así, por ejemplo, aprovechó la presencia en Madrid del diseñador de jardines J.C.N. Forestier para encargarle la reforma del jardín norte en 1916[11]; al contraer matrimonio en 1920 encargó al interiorista parisino Armand Albert Rateau la remodelación de una hilada de habitaciones según el gusto modernista del momento y, en 1932, contrató al pintor José María Sert para la redecoración de la capilla.

Una planta sin datar[12] (Fig. 4E), y que hasta ahora ha pasado inadvertida para los estudiosos, muestra cómo era el primer piso del palacio después de la reforma de Rateau de 1921. Esto, y los planos históricos que muestran parcialmente la planta baja[13], permite reconstruir también la planta baja antes del incendio. Estos planos muestran como, a pesar de la tentación de Alba de reconstruir el palacio tal como era, la propuesta de Lutyens no fue tanto una reconstrucción, si no un proyecto nuevo entre cuatro fachadas preexistentes. Los aspectos que Alba quiso mantener fueron, los espacios centrales del palacio (vestíbulo, escalera principal, capilla y principales salones superiores) creando una especie de núcleo monumental pero, incluso el diseño de estos espacios se acabó distanciando mucho de sus antecedentes. También se mantuvo, en parte, la posición de las diferentes funciones del edificio (archivos, zonas de servicio, zona administrativa, salones, habitaciones).

9. Madrid, Palacio de Liria, carta de A. Ferreras a J. de Alba, 30 de junio de 1939.
10. Madrid, Palacio de Liria, carta de E. Lutyens a J. de Alba, 1 de febrero de 1939.
11. M. Luengo, Jardines del Palacio de Liria, en AA.VV, El Palacio de Liria (Girona, 2012), p. 101-125.
12. París, Musée d' Arts Decoratifs, Fonds Rateau.
13. Además del plano conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (V. 6 147, fol. 101), que muestra parte de la planta baja, también el plano de Madrid de Francisco Coello y Pascual Mandoz (1849) reproduce el dibujo esquemático de la planta.

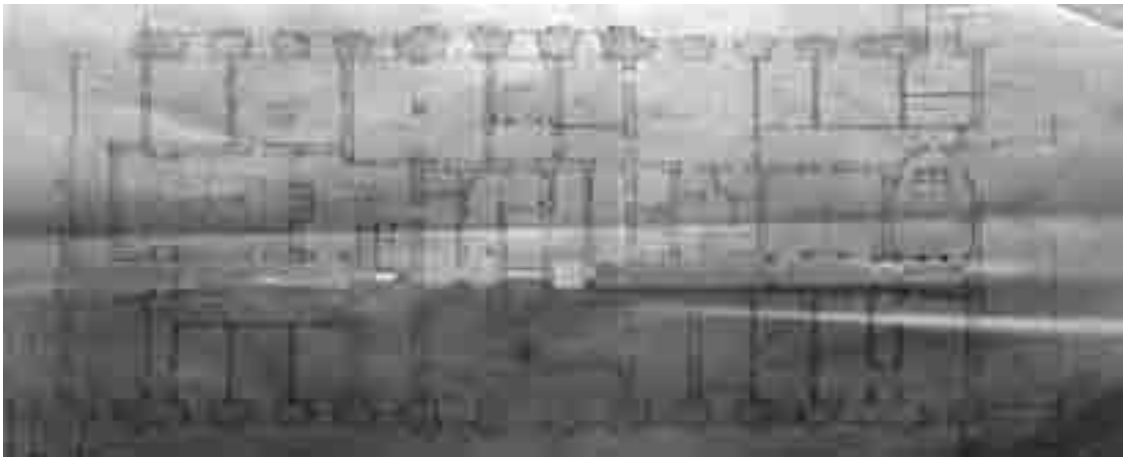


Fig. 2. E. Lutyens, Palacio de Liria, planta baja (c. 1940). RIBA Drawings and Archives Collection.

Una planta a lápiz conservada en el *RIBA Drawings Collection* (Figs. 2, 4 B) es, seguramente, la versión más antigua que se conserva de las que realizó Lutyens. El espacio ha sido dividido por gruesos muros de carga. En el centro se aprecia el gran vestíbulo de entrada, de las mismas dimensiones que el anterior al incendio, del que arranca la escalera principal que lleva al primer piso, en el que se encuentran los principales salones y habitaciones de la casa. La escalera no es, como anteriormente, una escalera doble, sino que Lutyens la ha sustituido por una sencilla, aunque de dimensiones majestuosas ya que, como veremos más adelante, creía que no había espacio para introducir una escalera doble suficientemente amplia. En torno a las escaleras, unos pasillos compartimentados muy al estilo de Lutyens conducen al vestíbulo del jardín. A rasgos generales, la organización de funciones es como la anterior a la guerra: al suroeste están el despacho del duque y las oficinas, al noroeste los espacios de servicio entorno a un amplio patio, al sureste los archivos y al noreste la administración de la casa. Sin embargo la distribución está más racionalizada, la relación entre diferentes espacios más estudiada y las condiciones de habitabilidad han sido mejoradas. El principal cambio es el desplazamiento de la capilla desde el centro de la primera planta, al extremo oeste de la planta baja. El acceso se produce lateralmente a través de un pequeño nártex a la planta de nave cuadrada con presbiterio semicircular.

En septiembre de 1940, mes en que comienzan los bombardeos alemanes sobre Londres, un par de cartas entre arquitecto y cliente nos revelan nuevos aspectos del proyecto. Alba escribe:

> 'Querido Ned,
> Teniendo en cuenta la nueva forma de guerra a la que estamos sometidos, estoy pensando que si finalmente reconstruimos Liria, tal y como espero, creo que estaría bien construir un refugio y una cámara de seguridad para guardar los tesoros que aún conservo[14].'

El palacio de Liria está construido sobre un terreno en pendiente y la cota en las fachadas norte y sur es casi tres metros inferior a la de las fachadas este y oeste. Lutyens propuso aprovechar este desnivel y construir dos cámaras subterráneas, al sureste y al suroeste. Para estudiar el tema con más detalle, pidió a Alba que le proporcionara secciones e información topográfica y geológica del terreno.

14. Madrid, Palacio de Liria, carta de J. de Alba a E. Lutyens, 11 de septiembre de 1940.

A partir de octubre de 1941 los contactos entre Alba y Lutyens se intensifican. Compartieron coche en varias ocasiones para ir a Londres y Lutyens se hospedó varias veces en Albury Park para discutir con Alba calmadamente los detalles del proyecto[15]. Su hija Cayatena recordaba las frecuentes visitas del arquitecto en las que trataban, entre otras cosas, distintas soluciones para el *hall* y la escalera. Fue durante el mes de abril cuando Alba fue finalmente persuadido por el arquitecto de renunciar a la doble escalera[16].

Alba escribe:

> 'Ya que aún estamos a nivel de esquemas, quiero que sepas que el peso de la tradición me hace querer que la escalera sea como siempre ha sido, es decir, doble. Ya sé que opinas que no hay suficiente espacio pero quizá podamos discutirlo la próxima vez que nos veamos[17]'.

A lo que Lutyens contestó unos días después:

> 'Excelentísimo Jimmy,
> La escalera, tal y como está ahora diseñada tiene 33 peldaños de 13,2 cm. de altura.
> Una escalera doble tendría 18 cm. de altura.
> Nunca hago ni siquiera las escaleras traseras con peldaños de más de 6 pulgadas (15,2 cm)[18]'.

Esto no era cierto ya que 6 pulgadas era la altura de peldaño que Lutyens utilizaba generalmente para las escalera principales de las casas que diseñaba, aunque parecía dispuesto a convencer a su cliente de las desventajas de una escalera doble a toda costa.

Alba finalmente claudicó:

> 'Querido Ned,
> Tus argumentos me convencen y no volveré a pensar en la escalera doble[19].'

La escalera finalmente construida, de un diseño ingenioso ya utilizado por Lutyens veinte años atrás en Great Maytham Hall, se retuerce logrando el máximo recorrido dentro del limitado espacio. Siguiendo otro muchos diseños de Lutyens el primer tramo de la escalera está comprimido entre dos gruesas paredes y un techo relativamente bajo. En el primer descansillo, sin embargo, se revela totalmente la amplitud del espacio de la escalera, de triple altura y cubierto por una cúpula. Una sección por la escalera que se conserva en el RIBA (Fig. 3) muestra que las columnas exentas y las medias columnas en el rellano superior de la escalera son de orden 'Delhi', el orden que Lutyens diseñó para el palacio del virrey en Nueva Delhi. El uso aquí de este orden puede entenderse como un tributo que Lutyens quiso tener, al final de su vida, con el que había sido el proyecto más importante de su carrera. También se aprecia el empeño de Lutyens en dotar de monumentalidad a lo que sería la zona más representativa de la casa. En el vestíbulo, Lutyens utilizó el orden dórico para articular los alzados interiores. En esta su última obra, se recrea utilizando los recursos aprendidos durante toda su carrera y aviva los muros con sus pequeños trucos manieristas sin que se pierda la sobriedad del conjunto: metopas que se convierten en dovelas o pilastras que desaparecen en el muro. Los colores utilizados sugieren el uso de piedra para las paredes del vestíbulo y de mármol para las columnas exentas que flanquean el arranque de la escalera.

Se conserva otra carta de Lutyens a Alba en el verano de 1941 en la que le pregunta si quiere que pasen de los esquemas a dibujar los planos del proyecto.

15. Se sabe esto por la correspondencia entre ambos en abril de 1941 (Madrid, Palacio de Liria)
16. C. Fitz-James Stuart, Yo Cayetana (Madrid, 2011), p. 39.
17. Madrid, Palacio de Liria, carta de J. de Alba a E. Lutyens, 19 de abril de 1941.
18. Madrid, Palacio de Liria, carta de E. Lutyens a J. de Alba, 25 de abril de 1941.
19. Madrid, Palacio de Liria, carta de J. de Alba a E. Lutyens, 26 de abril de 1941.

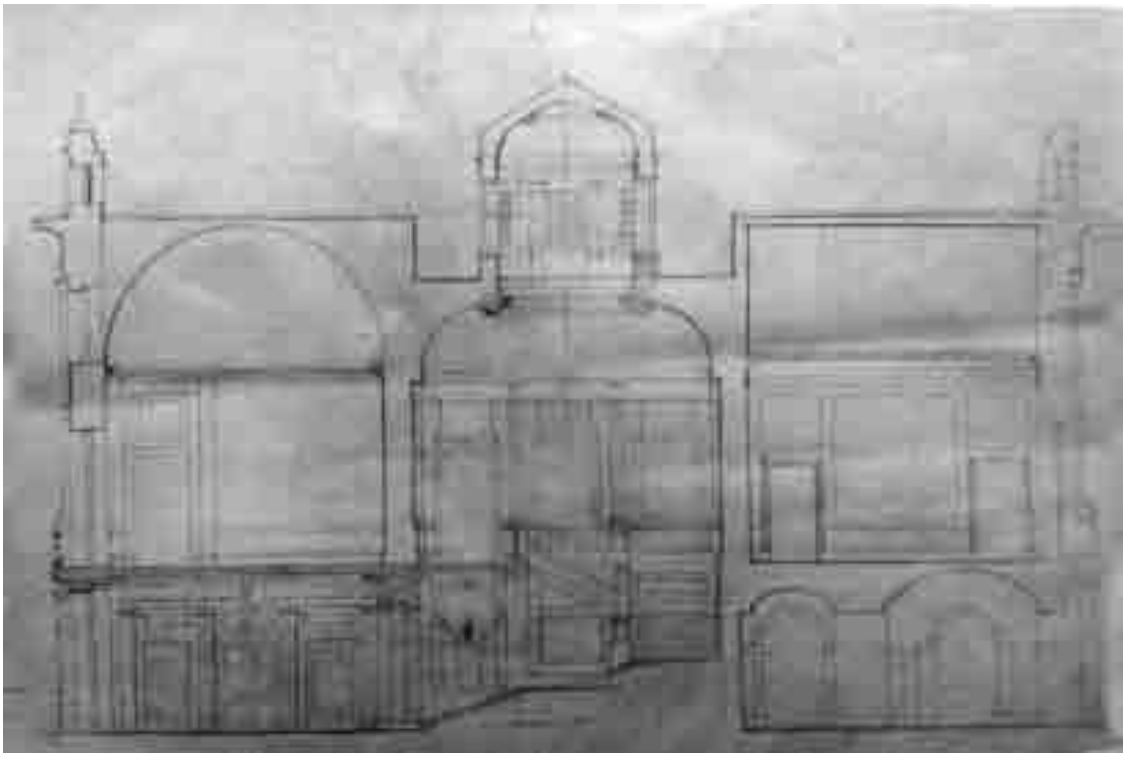
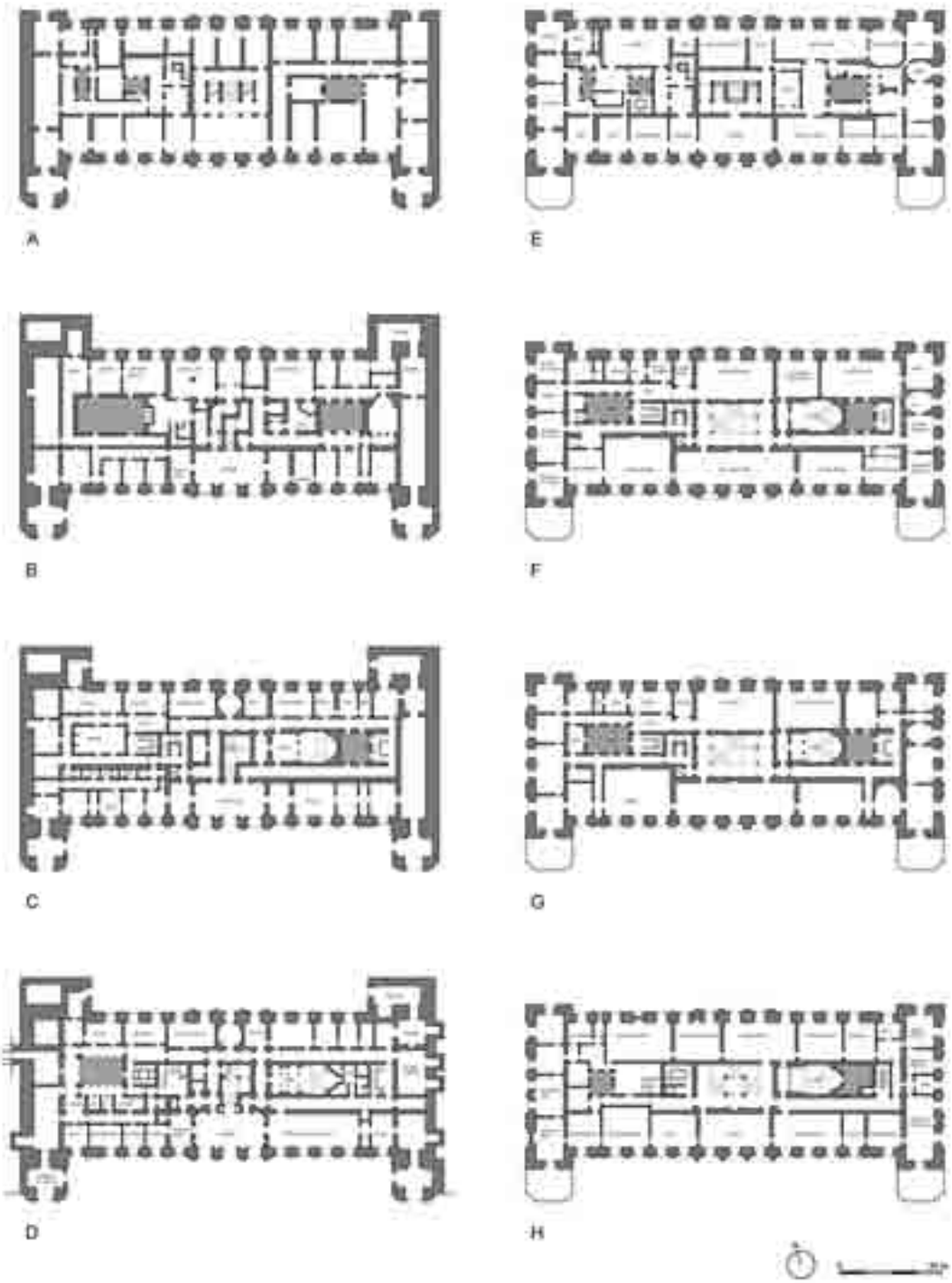


Fig. 3. E. Lutyens, Palacio de Liria, sección. RIBA Drawings and Archives Collection.

'En ese caso', le informa, 'tendré que cobrarte el equivalente al 4% del precio final del edificio, que podría ser aproximadamente calculada[20].'

En el palacio de Liria se conservan un conjunto de planos a tinta datados en mayo de 1942 y firmados por Lutyens. También se conservan las plantas generales (Figs. 4C y G), no datadas, que aunque sin firmar están rotuladas en inglés. Éstas presentan pequeñas diferencias con los dibujos de mayo del 42. En la planta baja y en la primera se observan algunos cambios importantes respecto a la primera versión estudiada. Una de ellas es la supresión del patio de la cocina por falta de espacio y la ocupación de su lugar por la misma cocina, que ahora pasa a estar pobremente ventilada e iluminada a través de un lucernario, solución muy discutible que Lutyens ya había empleado en otros casos. La otra es el desplazamiento de la capilla desde el extremo este hasta el centro de la planta, en el sitio que había ocupado originalmente, aunque ahora en la planta baja y con el presbiterio orientado al este. La capilla pasa a convertirse en parte del núcleo monumental de la residencia y es objeto de minucioso estudio, tanto en planta como en sección en su relación con el vestíbulo y la escalera. Un dibujo en el RIBA muestra un boceto a lápiz de la capilla, tanto en sección como en planta. A ella se accede por un nártex alargado atravesado por dos filas de columnas que sostienen la tribuna superior. Este espacio apretado entre las columnas y oprimido por el bajo suelo de la tribuna conduce a la nave, de planta cuadrada de pequeñas dimensiones pero de gran altura y cubierta por una esbelta cúpula. Al igual que en la escalera, vemos aquí el gusto de Lutyens por los contrastes dramáticos entre espacios generosos y comprimidos. Este mismo esquema, es el desarrollado en las secciones

20. Madrid, Palacio de Liria, carta de E. Lutyens a J. de Alba, 22 de julio de 1941.



4

5

6

enviadas en mayo de 1942 (Fig. 5), aunque difiera del de las plantas generales. En la planta general, Lutyens ha suprimido el bosque de columnas bajo la tribuna, que generaba un espacio quizá excesivamente agobiante.

La planta también muestra la importancia dada por Lutyens a los pasillos que conducen desde el vestíbulo principal hasta el jardín (Fig. 6). Tal y como hizo en Delhi y en otras grandes residencias, trata estos espacios no tanto como pasillos, sino como una secuencia de pequeños vestíbulos, de plantas circulares o cuadradas y con un pavimento cuidadosamente diseñado. En la planta primera, la principal diferencia respecto al antiguo palacio, consiste en la sustitución del espacio compartimentado en numerosos salones en enfilada, por salones mucho mayores en la zona central del edificio, que serían utilizados como pinacoteca. Los extremos este y oeste estarían ocupados por el apartamento de Alba y el de su hija y su yerno.

En enero de 1944, pocos meses después de enviar los últimos dibujos a Madrid, Edwin Lutyens falleció en su casa de Londres. Las obras para la reconstrucción del palacio de Liria no comenzaron hasta 1948, después de que la guerra hubiera terminado y de que Alba hubiera conseguido obtener de las aseguradoras el dinero en que estimaba el coste del edificio. La obra fue asignada al arquitecto madrileño Manuel Cabanyes quien sigue el proyecto de Lutyens aunque, de acuerdo con el deseo del cliente, introdujo algunos cambios en la distribución, volviendo, por ejemplo, a la distribución de salones en planta primera similar a la anterior al incendio. Los potentes muros de carga fueron adelgazados y la planta perdió, con ello, esa *gravitas* tan característica de la arquitectura de Lutyens. El orden Delhi fue sustituido por el corintio y la decoración originalmente proyectada para el vestíbulo fue respetada solo en parte. Cabanyes reconoce, con todo, la deuda del proyecto con Lutyens. 'Su anteproyecto' escribe, 'con las consiguientes modificaciones (ya mencionadas), se ha incluido en el proyecto definitivo[21].'

Un proyecto como este lleva a cuestionarnos su cabida en un congreso de arquitectura moderna y quizá, también, sobre la misma definición de este término. Sin embargo, tanto la importancia de su arquitecto como la dimensión y talla del encargo hacen imposible ignorar este edificio que constituye quizá el mayor ejemplo de arquitectura importada a España en una durísima posguerra caracterizada por el aislamiento internacional del país.

Fig. 4. Palacio de Liria. Dibujos del autor. A: Planta baja, reconstrucción del palacio antes del incendio. B: Planta baja, E. Lutyes (c. 1940). C: Planta baja, E. Lutyens (c. 1943). D: Planta baja, Manuel Cabanyes (1947). E: Planta primera anterior al incendio (1921-36). F: Planta primera, E. Lutyens (c. 1943). G: Planta primera, E. Lutyens (c. 1943). H: Planta primera, Manuel Cabanyes (1950)
Fig. 5. E. Lutyens, Palacio de Liria, secciones de la capilla (1942). Archivo del Palacio de Liria.
Fig. 6. E. Lutyens, Palacio de Liria, detalle de planta baja (1942). RIBA Drawings and Archives Collection.

21. M. Cabanyes, 'La Reconstrucción del Palacio de Liria', Revista Nacional de Arquitectura, octubre de 1948, nº 82.

Fig. 7. E. Lutyens, viviendas en Page Street, Londres (1928). Fotografía de Stevecadman.

Por otro lado, los límites entre modernidad y tradición o la incompatibilidad entre los dos conceptos son discutibles. La misma trayectoria de Lutyens revela aspectos y episodios en que estuvo en la vanguardia arquitectónica. En sus comienzos como arquitecto doméstico a finales del siglo XIX y principios del XX en Inglaterra participó de ese movimiento de arquitectura doméstica que, como advirtió N. Pevsner[22], sirvió de inspiración a la vanguardia arquitectónica centroeuropea. Algunos de sus diseños debieron de parecerle lo suficientemente audaces a Hermann Muthesius, como para incluirlos en su libro sobre arquitectura inglesa contemporánea[23]. Algunos críticos han comentado que la libertad en la manipulación de volúmenes y la organización del espacio recuerdan a la obra contemporánea de F.L. Wright[24]. No obstante, su fascinación por la arquitectura clásica, lo que él llama el "big game", le hacen tomar otra dirección en un momento en que, por otra parte, la vuelta al clasicismo era una tendencia generalizada en la arquitectura de toda Europa y especialmente en el Reino Unido. Él creía que el lenguaje clásico era una tradición viva y que el arquitecto que consigue digerirlo y hacerlo propio logra insuflar vida en la materia inerte de los edificios. Bajo sus manos, ciertamente, el clasicismo alcanzó unas cotas de expresividad y abstracción nunca antes conocidas, como se puede observar en Nueva Delhi y en muchos de sus memoriales a los caídos en la 1ª Guerra Mundial.

Cierto que la 'ciencia estética' de Lutyens llevó también a absurdos excesos y gastos de material y espacio que hoy nos escandalizan. Pero también es cierto que demostró ser capaz de ajustarse a unos recursos limitadísimos sin que ello comprometiera la calidad y la expresividad de su arquitectura. Esto se aprecia en las viviendas sociales que construyó en 1928 en el centro de Londres (Fig. 7), en las que consiguió una óptima habitabilidad resolviendo con acierto los aspectos urbanísticos.

Desde nuestra sensibilidad, es quizá difícil mirar a la reconstrucción del palacio de Liria sin extrañarnos de la aparente falta de relación entre su estética y la época en que se produjo. Quizá podríamos sentirnos tentados de calificarlo de impropio de su tiempo. Sin embargo, en los años 30 y primeros 40, la arquitectura de líneas clasicistas estaba más próxima de ser la norma que la excepción tanto en el Reino Unido como en España. Y, teniendo en cuenta las peculiaridades del encargo y del cliente, resulta difícil imaginar qué podría haber sido más apropiado y sensato que lo que se hizo y quién mejor para proyectarlo que el arquitecto escogido.

Gracias a la temprana intervención de Chueca Goitia y sus compañeros, y posteriormente gracias al empeño personal de Alba en reconstruirlo y a su acierto en la elección del proyectista, conservamos hoy en el centro de Madrid este fantástico edificio. Espero que esta investigación ayude a que sea más valorado y a que, la intervención de Edwin Lutyens en él, su última obra construida, sea justamente conocida y protegida.

22. N. Pevsner, Pioneers of Modern Design (London, 1960), p. 32.
23. H. Muthesius, Das Englische Haus (Berlin, 1904), pp. 192-96.
24. D. Watkin, A History of Western Architecture (London, 1986), p. 632.

ANTONIO BONET CASTELLANA Y SU BUENOS AIRES: RELACIONES ENTRE LOS PROYECTOS CASA AMARILLA, BAJO BELGRANO Y BARRIO SUR, 1943-1956

Helena Bender

INTRODUCCIÓN

En los cincuenta, los catálogos de Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture* (1951), y de Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* (1955), insertan la obra de Antoni Bonet i Castellana (Barcelona, 1913-1989) en la historia de la arquitectura moderna latinoamericana. Mientras en las páginas de Giedion Bonet apareció como arquitecto de amplia actuación –con obras "en la sección de mobiliario, en la de arquitectura y en la de urbanismo"[1]–, para la organización de Hitchcock, el centro de recreación uruguayo en Punta Ballena (1945-1948) fue la obra más destacada[2]. Así, Punta Ballena se confirmó como obra maestra en la carrera del arquitecto, celebrada posteriormente en diferentes publicaciones sobre el tema[3].

Quizá la importancia internacional que tuvo Punta Ballena oscureció las investigaciones urbanísticas contemporáneas que Bonet realizó en Buenos Aires, las cuales –con excepción de la muestra organizada por Oriol Bohigas y Cirici Pellicer en 1960[4]– solo se reconocieron tras la primera publicación sobre la carrera del arquitecto, intitulada *La Obra de Antonio Bonet* (1978). En vez de poner Punta Ballena de relieve, la publicación la describe como un "interludio uruguayo", o sea, como una interrupción de la actividad que Bonet desarrollaba en la otra margen del Río de la Plata[5]. Así, Punta Ballena es un capítulo que separa la secuencia enmarcada por los proyectos conocidos como Casa Amarilla (1943), Bajo Belgrano (1948-1949) y Barrio Sur (1956), que, en vez de modificar la naturaleza, proponían actualizar la manzana porteña, configurándose como trozos de una nueva Buenos Aires. No obstante, sea por motivos políticos o económicos, dichos proyectos no fueron construidos, siendo conocidos solamente a través de publicaciones.

Sin embargo, la mayoría de los trabajos publicados sobre la obra de Bonet relacionan Casa Amarilla, Bajo Belgrano y Barrio Sur como parte de un panorama o como contexto donde Punta Ballena es subrayada[6]. Más allá del texto "Antonio Bonet desde sus ciudades. Planes y proyectos para Buenos Aires y Barcelona", (1996), o de la organización propuesta en "Bonet en Argentina. Del exilio a la travesía (1939-1963)", (2014), ambos de Fernando Álvarez Prozorovich, dichos proyectos fueron poco comprendidos como un conjunto. Aunque estudios significativos contemplan Casa Amarilla, Bajo Belgrano y Barrio Sur, lo hacen separándolos en sus distintos contextos, histórico y polí-

1. BOHIGAS, Oriol, "Otro catalán que triunfa en América. El arquitecto Antonio Bonet", *Destino*, marzo 1953, 20, http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/205353/rec/19.
2. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Latin American Architecture since 1945* (New York: Moma, 1955), 49.
3. Se destaca la contribución de BULLRICH, Francisco, *New Directions in Latin American Architecture* (New York: George Braziller, 1969), 30–31; SEGRE, Roberto, *América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura* (São Paulo: Nobel, 1991), 148–149; DIAS COMAS, Carlos Eduardo y ADRIÀ, Miquel, *La casa latinoamericana moderna. 20 paradigmas de mediados de siglo XX* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 15; 120; y HAAS LUCCAS, Luis Henrique, "Antonio Bonet e a arquitetura do cone sul: o exemplo de Punta Ballena", in *A segunda idade do vidro: transparência e sombra na arquitetura moderna do cone sul americano - 1930/ 1970*, ed. Carlos Eduardo Dias Comas y Sergio Moacir Marques, (Porto Alegre: Uniritter, 2007), 63–76.
4. Véase ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando, "Bonet en Argentina. Del exilio a la travesía (1939-1963)", in *Arquitectura española del exilio*, eds. Juan José Martín Frechilla y Carlos Sambricio (Madrid: Lampreave, 2014), 56.
5. ORTIZ, Federico y BALDELLOU, Miguel Ángel, *La obra de Antonio Bonet* (Buenos Aires: Ediciones Summa, 1978), 22.
6. Para el aporte panorámico véase KATZENSTEIN , Ernesto, NATANSON, Gustavo y SCHVARTZMAN , Hugo, *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España* (Buenos Aires: Espacio Editora, 1985); y Jorge Francisco Liernur, "Antonio net. Consideraciones sobre su obra en el Río de la Plata", *Cuadernos de História-IAA* (Buenos Aires: FADU/ UBA, 1996). Para obras en que Punta Ballena es subrayada, véase Fernando Álvarez Prozorovich et al., *Antonio Bonet y el Río de la Plata* (Barcelona: CRC Galeria de Arquitectura, 1987); Fernando Álvarez Prozorovich y Jordi Roig, eds., *Antonio Bonet Castellana* (Barcelona: Santa & Cole Ediciones de Diseño, Centre d'Estudis de Disseny, Edicions UPC, 1999).

tico: como en los capítulos de *La Red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (2008), de Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, y de *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo en Buenos Aires, 1943-1955* (2009) de Anahi Ballent; o como en el artículo "Las 'Villas Miseria', el 'Barrio Sur' y la 'Revolución Libertadora'. Una aproximación a la más importante propuesta de vivienda colectiva de Antonio Bonet" (2011) de Jorge Francisco Liernur.

Suponiendo que la contribución urbanística latinoamericana de Bonet no puede ser entendida solo a través de la obra uruguaya, este texto propone investigar los fragmentos de ciudad planteados por el arquitecto en Buenos Aires. No se pretende con eso cuestionar la importancia que tuvo Punta Ballena en la carrera de Bonet sino desarrollar una interpretación alternativa a su actuación fuera de la península ibérica, basada en documentos y publicaciones de la prensa de la época. De esta forma, se analizan los proyectos porteños no construidos para el conjunto habitacional Casa Amarilla (1943), el barrio propuesto en Bajo Belgrano (1948-1949) y la remodelación de Barrio Sur (1956), reconociéndolos como una serie. La finalidad de este estudio es entender mejor la obra de Bonet y su contribución al proyecto de la ciudad moderna, que, además de estar vinculada al discurso de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), se relacionaba con la ciudad existente y presentaba una planta baja más compleja de lo que la crítica suele suponer[7].

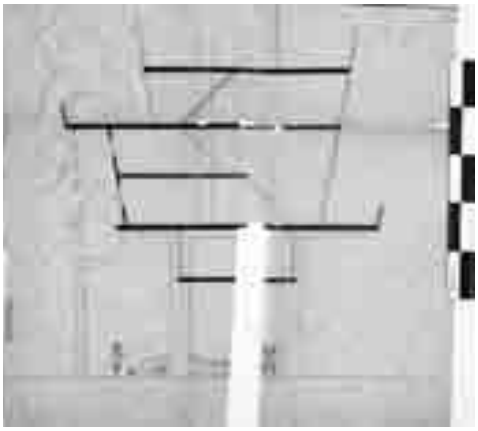
CASA AMARILLA Y LA CIUDAD DENTRO DEL VERDE

La primera contribución urbanística de Bonet en Buenos Aires fue en el ámbito del grupo *Organización de la Vivienda Integral en la República Argentina* (OVRA), con un conjunto de viviendas obreras para 20.000 habitantes[8]. El conjunto quedó conocido como Casa Amarilla, pues fue pensado sobre los antiguos terrenos de una estación de ferrocarriles homónima, en el barrio de la Boca[9]. Con la desactivación del ferrocarril, el área vacía limitada por la bifurcación de la Avenida Paseo Colón y el Parque Lezama (1894) de un lado, y por el Estadio del Boca Juniors (1940) del otro, interesaba a la implantación de viviendas obreras ya que estaba cerca del centro comercial y del sur industrial. Así, defendiendo que "no se debe llevar la ciudad al campo por medio de grandes suburbios" sino "llevar la naturaleza al centro de la ciudad", el grupo pretendía convertir la zona en un fragmento de ciudad verde planteando una organización alternativa a la manzana (Fig. 1)[10].

Sosteniendo una densidad de aproximadamente 700 habitantes por hectárea contra los 130 de la época, el proyecto distribuyó tres bloques y cuatro torres sobre el terreno vacío, organizándolos según los ejes norte-sur/este-oeste[11]. Diferente de lo que suponen algunas interpretaciones, la observación del conjunto en escala ampliada esclarece la relación entre el emplazamiento y la trama de la ciudad existente[12]. Así, se entiende el porqué del bloque de 600 metros de largo, 17,4 de ancho y 55,5 de alto, cuya inusitada longitud recorría la mayor dimensión del terreno al mismo tiempo que prolongaba virtualmente la fachada de la avenida Paseo Colón[13]. A partir de él, dos bloques más cortos, de 210 metros de largo y mismo ancho y altura, fueron ubicados perpendicular y alternadamente, siendo uno al norte y otro al sur. Ya las torres se organizaron sobre el terreno como los vértices de un cuadra-

7. Respecto a la ciudad moderna, se difunden críticas de reduccionismo ambiental, como la de William J. R. Curtis sobre Brasília "[...] the superquadra blocks of housing separated by wide spaces had the air of empty, theoretical speculations based upon earlier, unbuilt modernist Utopias [...]". William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 3a ed. (London: Phaidon, 1996), 501.
8. Hacían parte del OVRA los arquitectos colaboradores Amancio Williams, Hilario Zalba, Eduardo Sacriste, Ricardo Ribas y Horacio Caminos. OVRA, *Estudio de los problemas contemporáneos para la organización de la vivienda integral en la República Argentina*, *OVRA* (Buenos Aires, 1943), sin página.
9. Además de la contribución que involucró a Bonet, otras propuestas fueron planteadas para el conjunto. Véase ÁLVAREZ PROZOROVICH, "Bonet en Argentina", 41–42.
10. OVRA, *Estudio de los problemas contemporáneos*, sin página.
11. WILLIAMS, Claudio; *WILLIAMS, Amancio. Obras y textos* (Buenos Aires: Donn, 2008), 132. Según el censo 2010, la densidad del barrio de la Boca es de aproximadamente 90 habitantes por hectárea. Dirección General de Estadística y Censos, 17 de oct. 2015, http://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=28011.
12. Algunas interpretaciones de Casa Amarilla aportan la desvinculación del proyecto de su entorno urbano; cf. Katzenstein, Natanson y Schvartzman, *Antonio Bonet*, 89; Graciela Silvestri, "La medida de la naturaleza", *Block* (Buenos Aires, 1998), 71.
13. Véase ÁLVAREZ PROZOROVICH, "Bonet en Argentina", 49–50; ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando, "El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)", *Departamento de Composición Arquitectónica* (Universidad Politécnica de Cataluña, 1991), 353, http://hdl.handle.net/10803/6099.

1



2

do, alineado con las manzanas existentes al nordeste. Cada torre presentaba cerca de 150 metros de alto, lo que las hacía más altas que los rascacielos porteños construidos en los treinta y las relacionaba con la escala del Río de la Plata[14].

Los bloques y las torres de Casa Amarilla fueron concebidos sobre columnas, lo que permitía el libre desarrollo de áreas verdes y apuntaba el "100 % del suelo" como disponible al peatón[15]. Sin embargo, la representación del coche aparece en algunos dibujos del proyecto y contesta dicha hegemonía (Fig. 2). De este modo, es posible que la planta baja de Casa Amarilla tuviese tránsitos de peatones y vehículos en el mismo nivel, conforme la regla de la ciudad tradicional, aunque su trazado fuese concebido independientemente de los sistemas pensados para la arquitectura. El trazado era formado así por calles relacionadas con la trama viaria circundante, componiendo un recorrido que conectaba los bloques y torres entre sí y se rellenaba con los edificios de los programas de soporte. En el centro del conjunto se concentraban los programas especiales, como cine, iglesia, escuela y club social. Hacia la periferia, se organizaban las actividades al aire libre, como piletas, canchas de fútbol entre otros deportes. Así, Casa Amarilla se transformaba en parque, lo que complementaba el carácter de recreación del Parque Lezama y también el de esparcimiento promovido por el Estadio.

Casa Amarilla no presentaba subdivisiones en unidades o grupos vecinales. Sin embargo, el recorrido peatonal de la planta baja seguía verticalmente en las circulaciones horizontales de los bloques y torres, convirtiendo los pavimentos de los edificios en trozos de cuadra, o en unidades en sí mismo. Así, el conjunto organizaba una estructura intermedia entre la ciudad y la vivienda, relacionada con el paisaje al mismo tiempo que ampliaba los paseos peatonales de la planta baja[16]. Los paseos de los bloques ocurrían como plataformas a cielo abierto en la fachada sur del bloque largo y en la oeste de los bloques cortos, abasteciendo cinco plantas con viviendas desarrolladas en un solo piso, o dúplex ascendentes o descendentes. Ya las torres, por sus alturas sobresalientes, no presentaban plataformas abiertas sino circulaciones convertidas en miradores encristalados, que relacionaban viviendas dúplex al ocurrir cada dos plantas, y se orientaban hacia las visuales del río.

Fig. 1. Maqueta del conjunto habitacional Casa Amarilla. Fuente: ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando y ROIG, Jordi, *Antoni Bonet Castellana 1913-1989* (Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña; Ministerio de Fomento, 1996), 87.

Fig. 2. Columnas de los bloques, aspecto de la planta baja de Casa Amarilla. Fuente: Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Fondo Antoni Bonet i Castellana. H113B-5-257-4, Barcelona, España.

14. Véase ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando, "Antonio Bonet desde sus ciudades", in *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, eds. Fernando Álvarez Prozorovich y Jordi Roig (Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña; Ministerio de Fomento, 1996), 28.

15. OVRA, *Estudio de los problemas contemporáneos*, sin página.

16. Véase la interpretación de COSTA CABRAL, Cláudia Piantá, "Anatomia da rua elevada. O projeto da circulação coletiva como investigação formal e programática na cidade moderna", *IV Projetar* (São Paulo: FAU-UPM, 2009), 14, http://projedata.grupoprojetar.ufrn.br/dspace/handle/123456789/1478.

Además de un cuaderno, producido y divulgado por el propio OVRA, Casa Amarilla no obtuvo repercusión en la prensa o apoyo político. Así el grupo se disolvió y el proyecto quedó abandonado. A pesar del poco prestigio, el proyecto significó una gran experimentación, pues al mismo tiempo que reivindicó el verde por la liberación del suelo y la densidad por desarrollarse en altura –convirtiendo la zona en parque según el tema "vivienda y recreación" aportado por el V CIAM (1937)– utilizó elementos del contexto urbano y geográfico disponible, relacionándose con la ciudad existente a partir de una escala ampliada. Después de Casa Amarilla, Bonet se dedicó a la urbanización de Punta Ballena, y regresó a Buenos Aires solamente en 1948 para integrar el *Estudio del Plan de Buenos Aires* (EPBA).

BAJO BELGRANO Y LA CIUDAD FRENTE AL RÍO

Diferente de Casa Amarilla, Bajo Belgrano no significó un conjunto sino un barrio de viviendas para 50.000 habitantes, pensado por Bonet y los arquitectos Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco en medio del EPBA. Dicho número de habitantes resultó de estudios sobre la población presente en barrios porteños de la época, ya que el grupo proponía utilizar "índices basados en la realidad" para concebir una solución alternativa a la ciudad en damero[17].

El área destinada al proyecto, a pesar de configurada por la cuadrícula de la manzana, no estaba totalmente ocupada en la época. Frente al Río de la Plata, el terreno de 170 hectáreas conocido como bajo de Belgrano y circundado por las actuales Calle Pampa y avenidas Guillermo Udaondo, Libertador y Leopoldo Lugones, presentaba áreas inundables y "con gran proporción de baldíos"[18]. Sin embargo, la ubicación geográfica permitía ensamblar relaciones con la naturaleza, recuperando el sol, el aire y la luz "con una magnífica zona de esparcimiento e inclusive de veraneo" garantizada por la proximidad al río[19]. En este sentido, las áreas verdes y de ocio eran componentes importantes del proyecto, así como la incorporación de equipamientos urbanos preexistentes y adyacentes al terreno, como el Estadio River Plate (1938), el Tiro Federal Argentino (1891) y el proyecto de Parque Costanero.

La proposición subdividió el área en cuatro grandes porciones a través de la prolongación de las actuales vías Juramento, Blanco Encalada y Manuel Ugarte. Estas vías fueron planeadas como una estructura de vinculación entre la nueva ciudad y la existente, posibilitando el tránsito vehicular en el interior del barrio. Sin embargo, las cuatro grandes porciones no se ocuparon por la regla de la manzana tradicional, sino por su transformación en 20 bloques de viviendas sobre columnas, cada uno con 180 metros de largo, 18 de ancho y 50 de alto, intitulados "manzanas verticales" (Fig. 3)[20]. Los bloques se ubicaron a fin de obtener un asoleamiento homogéneo, orientando su mayor dimensión en sentido norte-sur, de acuerdo con el Estadio preexistente en vez de los alineamientos ortogonales de las vías[21]. La mayor densidad, de aproximadamente 295 habitantes frente a los 66 de la época, y la menor ocupación resultantes permitieron el desarrollo expandido de áreas verdes, completando así la conversión del tejido urbano tradicional en moderno, de piezas sobre el verde, ejemplificada en los fotogramas de la película *La ciudad frente al río* (1949)[22].

17. "Urbanización del bajo de Belgrano. Un barrio para 50.000 habitantes", *Revista de Arquitectura*, n. 369, 1953, 20.
18. Ibid., 21.
19. Ibid.
20. Ibid., 48.
21. Véase COSTA CABRAL, Cláudia Piantá. "Uma máquina para jogar em Buenos Aires 1938-1978". *Arqtexto*, no. 17, (2010): 93.,
22 "Urbanización del bajo de Belgrano", 26. La película *La ciudad frente al río* está disponible en el video "Arquitectes: Antoni Bonet", compartido por "Victoria Bonet", mayo 2010, http://www.youtube.com/watch?v=oWTmDxevM_o. Según el censo 2010, la densidad del barrio Belgrano es de aproximadamente 160 habitantes por hectárea. Dirección General de Estadística y Censos, 17 de oct. 2015, http://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=28011.

3

4

Fig. 3. Maqueta del barrio de Bajo Belgrano. Fuente: ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando y ROIG, Jordi, *Antoni Bonet Castellana 1913-1989* (Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña/ Ministerio de Fomento, 1996), 119.

Fig. 4. Las circulaciones cubiertas de Bajo Belgrano. Fuente: EPBA, "3a. Fundación de Buenos Aires" (Buenos Aires: Vigor, 1949), sin página.

Pero en vez de confirmar una imagen sencilla de ciudad moderna, los diferentes bloques de viviendas se interconectaron a través de una gran estructura de paseos cubiertos, ubicada transversalmente al conjunto. En las palabras del grupo, "estas circulaciones subsanan los inconvenientes que pudieran producir los grandes espacios abiertos y constituyen al mismo tiempo, un elemento indispensable a la escala humana", pues se pensaron llenas de servicios y comercio (Fig. 4)[23]. La estructura incluso propiciaba la ubicación de escuelas, centros de salud, equipamientos deportivos, entre otras actividades de soporte a la vivienda fuera de los bloques, en edificaciones bajas y diferenciadas. La estrategia también favorecía el establecimiento de plazas o explanadas con la "recuperación de la función latina tradicional de la plaza como centro de la vida de relación", además de organizar una "rambla de comercios y explanada cívica" en el centro del conjunto[24]. Así, la sumatoria de elementos hizo que Bajo Belgrano fuera más complejo como solución de espacio abierto que una sencilla distribución de bloques sobre el verde[25].

El conjunto se dividió en 10 unidades vecinales, cada una formada por dos bloques de viviendas reunidos por un pequeño comercio[26]. Observando atentamente el bloque se percibe una gran exploración de su sección a través de dos tipologías: la del bloque escalonado, con terrazas a cielo abierto y circulación horizontal abierta ubicada en fachada; que evoluciona hacia el bloque recto, más alto, formado por dos fajas de vivienda y circulación horizontal central[27]. Las dos tipologías presentaban viviendas dúplex y diversidad con respecto a sus configuraciones. Pero, independiente del bloque, cada vivienda tenía acceso por las "circulaciones horizontales o 'calles del bloque'" definidas "por la vida a desarrollarse entre las familias de una cuadra de barrio", ampliando en el plano vertical los caminos peatonales empezados en la planta baja[28].

Bajo Belgrano fue presentado en la exposición de urbanismo del *IV Congreso Histórico Municipal Interamericano* (1949), en el *VII CIAM* (1949) y posteriormente publicado en *Revista de arquitectura* (1953) como alternativa a la ciudad con falta de sol y aire, palabras relacionables al discurso CIAM[29]. Incluso se podrían sumar otras características de dicho discurso, como la insistencia en la mayor densidad y menor ocupación, la separación entre los tránsitos de peatones y vehículos, y el posterior interés por la idea de unidad vecinal[30]. Sin embargo, el barrio fue explicado al mismo tiempo a partir de las estructuras urbanas existentes en la ciudad tradicional, sea a partir de la transformación de la manzana horizontal en vertical, o a partir de los equipamientos preexistentes que se vincularon a la proposición.

23. Ibid., 49.
24. Ibid., 39.
25. CABRAL, "Máquina para jogar", 93; 96.
26. "Urbanización del bajo de Belgrano", 37.
27. Ibid., 49.
28. Ibid.
29. BALLENT, Anahi, *Las huellas de la política* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Prometeo 3010, 2009), 33.
30. Véase MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge: MIT Press, 2002), 151–152.

Fig. 5. Maqueta del plan para el Barrio Sur. Fuente: Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Fondo Antoni Bonet i Castellana. C1303/157:2, Barcelona, España.

BARRIO SUR Y LA CIUDAD DESDE LA CIUDAD

Siete años después de Bajo Belgrano, Bonet fue invitado por el presidente del Banco Hipotecario Nacional Argentino a "hacer y estudiar un proyecto con una propuesta de delimitación" para el sur de Buenos Aires[31]. Bonet y su equipo de colaboradores plantearon así la remodelación de la zona conocida como Barrio Sur, ubicando 450.000 habitantes en un área de 200 hectáreas limitada por las avenidas Paseo Colón, 9 de Julio, Belgrano y la Calle Caseros, incluyendo el preexistente Parque Lezama como área complementaria[32]. Opuesta a Bajo Belgrano, el área de actuación en Barrio Sur no se estableció sobre un terreno poco ocupado, sino sobre un área central, de las más antiguas aunque subutilizadas de la ciudad. Condiciones que pretendían ser revertidas por el plan a través de la habitación, defendida como programa importante para el centro de la ciudad.

El plan dividió el área en seis grandes sectores equivalentes, cada cual sustituyendo cerca de 16 manzanas y acogiendo 75.000 habitantes. La división del área se realizó por la manutención de determinadas vías existentes, como las calles Perú, San Juan e Independencia, lo que mantendría el tránsito vehicular. En el centro de cada sector se ubicaron los edificios de usos especiales y las áreas de verde y ocio; para la periferia, se situó el comercio, programa que configuraba el límite de cada sector así como la continuidad entre plan y ciudad existente. Sobre esta estructura, lo que antes era ocupado por el tejido urbano tradicional fue reemplazado por tres tipos de edificios: la torre, de 100 metros de alto; la griega, de 30; y el edificio bajo, de 6. Juntos, los edificios organizaban una densidad de 2.250 habitantes por hectárea, orientándose según la lógica ortogonal norte-sur/este-oeste de la ciudad existente y no de acuerdo con una única orientación (Fig. 5)[33].

Los tres tipos de edificios utilizados en Barrio Sur, la torre, la griega y el bajo, eran vinculados entre si por una red de caminos peatonales que se expandía por todo el plan. Dicha red no se organizaba a través del uso de un único elemento sino a partir de la interacción entre los tres tipos de edificios. De esta

31. Bonet in Katzenstein, Natanson y Schvartzman, *Antonio Bonet*, 95.
32. Colaboraron con Bonet: Luis H. Aberastain Oro, Horacio Baliero, Nélida Gurevich, Eduardo Polledo, Próspero E. Poyard, Victor Sigal, César A. Vapñarsky e Severo A. Yantorno (arquitectos); Jorge A. Martucci (ingeniero); Osvaldo Lauersdorf (agrimensor); Eduardo Bell, Oscar N. Candioti, Raúl Pastrana (maquetistas); Carmem Córdova de Baliero, Carlos Castiglione, Carlos E. Dourge, Justo J. Solsona, Fernando L. Tiscornia (dibujantes). Alfredo Hlito (graficación), e Aníbal G. Larumbe (fotografía). Bonet, "Plan de remodelamiento de la zona sud de Buenos Aires," *Mirador,* junio 1957, 63.
33. Según el censo 2010, la densidad para el barrio San Telmo, casi correspondiente a la zona del plan, es de aproximadamente 166 habitantes por hectárea. Dirección General de Estadística y Censos, 17 de oct. 2015, http://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=28011.

Fig. 6. Los diferentes paisajes pensados para el recorrido peatonal de Barrio Sur. Fuente: Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Fondo Antoni Bonet i Castellana. C1303/157:2, Barcelona, España.

manipulación de componentes, resultaban espacios abiertos que variaban desde pequeñas plazas hasta explanadas cívicas y áreas verdes, diversificación relacionada con la preocupación de Bonet con una "mayor adecuación de los espacios exteriores" (Fig. 6)[34]. Asociados a la red peatonal se implantaron diferentes programas de soporte a la vivienda, como escuelas, centros culturales o deportivos, que pretendían animar los caminos por los sectores del proyecto. En el centro del conjunto, Bonet ubicó un centro de comercio en una estrategia relacionada con la idea de calle comercial que, en la mitad de los cincuenta, era una característica común de diferentes barrios de Buenos Aires[35].

Los sectores se dividieron aún en tres "grupos vecinales", cada uno con 25.000 habitantes y equipados con comercios, una escuela y una capilla[36]. Si se desconsideran el número de habitantes y el programa ideado, esta división no es claramente visible en los dibujos publicados sobre el plan, talvez porque este se caracterizó como un plan directivo –que sería completado a lo largo de 10 años y por diferentes arquitectos. De esta forma, los componentes del plan quedaron abstractos, excepto un conjunto de dos torres que Bonet pudo definir ya que formaban parte de la primera etapa de construcción. Respecto a las torres, Bonet desarrolló los tipos norte-sur y este-oeste, ambas rectangulares, con 2.500 habitantes cada una. La torre norte-sur fue concebida con unidades dúplex y circulación horizontal ubicada en la fachada sur; ya la torre este-oeste fue pensada con unidades por cada piso y circulación horizontal central, ocupando las dos fachadas soleadas. La griega componía una tipología semejante al *redent* de Le Corbusier, y constituía un tejido continuo al elevarse sobre las calles y adaptarse a las manzanas adyacentes al área del plan. Por fin, el edificio bajo puede comprenderse como una estrategia de proyecto. Como no tenía una forma definida, existiendo como un rectángulo, un cuadrado o alguna forma especial, el componente permitía mantener determinadas edificaciones preexistentes en el plan, así como controlar el gran espacio abierto, regulando el área verde pensada para la proposición[37].

Barrio Sur fue publicado en diversas revistas especializadas de la época, como la argentina *Mirador* (1957), las brasileñas *Módulo* (1957) y *Habitat* (1958) y las europeas *Revista nacional de arquitectura* (1956), *L'Architecture d'aujourd'hui* (1958) *Bauen und wohnen* (1958) y *Cuadernos de arquitectura* (1959), con lo que alcanzó proyección internacional. Respecto al discurso CIAM, mas allá de lo mencionado para Bajo Belgrano, se puede citar las pre-

34. BANCO HIPOTECARIO NACIONAL, *Plan de remodelación de la zona sudeste de la Capital Federal. Estudio urbanístico, legal y financiero*, (Buenos Aires, 1957), sin página.
35. ABOY, Rosa. "Ciudad, espacio doméstico y prácticas de habitar en Buenos Aires en la década de 1950. Una mirada a los departamentos para las clases medias", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, marzo 2010, 4, http://nuevomundo.revues.org/59215.
36. BANCO HIPOTECARIO NACIONAL, *Plan de Remodelación*, sin página.
37. Bonet especificó 30 edificaciones de importancia histórica que serían mantenidas por el plan. Ibid.

Fig. 7. Planos de Casa Amarilla (izquierda), Bajo Belgrano (derecha) y Barrio Sur (centro) redibujados sobre el mapa actual de Buenos Aires.

ocupaciones aportadas por la 8ª edición del congreso, que subrayaran la importancia de actuar en el "corazón de ciudad" y de la escala humana[38]. Sin embargo, las decisiones de proyecto en Barrio Sur parecen pensadas desde la ciudad existente, sea por la adopción de la forma de la manzana, por el respeto a antiguos alineamientos urbanos o por la contención de las áreas verdes organizadas para el proyecto.

POR UNA BUENOS AIRES DE BONET

Al ordenar los proyectos Casa Amarilla, Bajo Belgrano y Barrio Sur como una serie, no se pretendió equipararlos como equivalentes en tamaño y número, sino percibirlos como una investigación alternativa a Punta Ballena que Bonet planteó sobre una nueva Buenos Aires. Dicha investigación no fue ajena a los discursos de los CIAM, sin embargo también no lo fue a los componentes de la ciudad existente. Si Casa Amarilla, Bajo Belgrano y Barrio Sur criticaron la manzana –convirtiéndola en parque, deformándola o alargándola–, al mismo tiempo ensamblaron relaciones con elementos de la ciudad, sea en escala casi geográfica, como las piezas largas o altas de Casa Amarilla, sea utilizando equipamientos preexistentes como guía para los bloques en Bajo Belgrano, sea conservando la propia estructura formal de la manzana, como en Barrio Sur.

Sin embargo, las transformaciones de escala de la manzana implicaron la separación de los tránsitos de peatones y vehículos, a fin del conocido principio defendido por los CIAM. Pero, diferente de lo que aprisa se supone, Casa Amarilla, Bajo Belgrano y Barrio Sur presentaron preocupaciones con la organización de recorridos peatonales que, además de relacionados con la ciudad, se volvieron más complejos de un proyecto a otro. Así, el circuito peatonal de Casa Amarilla se pensó como calles bidimensionales sobrepuestas al verde y vinculadas al tejido urbano adyacente, mientras que el recorrido de Bajo Belgrano recibió techo y comercio, desarrollándose como una gran estructura paralela al río. Ya la solución en red de Barrio Sur permitió incluir las calles de Casa Amarilla y los paseos cubiertos de Bajo Belgrano en una organización maleable, donde los comercios y servicios actuaban con preponderancia.

Es importante enfatizar que la mayor complejidad de los recorridos peatonales generó diferentes aproximaciones al espacio abierto. Así, el verde que en Casa Amarilla y Bajo Belgrano era abundante fue controlado cuando se aplicó en Barrio Sur. El predominio del verde en Casa Amarilla y Bajo Belgrano o del edificado en Barrio Sur puede relacionarse con los cambios ideológicos de los CIAM –que de "habitación y recreación" pasaron a subrayar la importancia del "corazón de la ciudad". Sin embargo, otra respuesta también es posible: si en Casa Amarilla la ciudad se pensó dentro del verde y en Bajo Belgrano, frente al río, solo lo puede por la oportunidad ofrecida por el terreno vacío del primero y por la naturaleza del segundo, diferente de Barrio Sur, donde el fragmento de ciudad se pensó desde la ciudad misma (Fig. 7). El reflejo de las diferentes características de la ciudad existente, junto a la preocupación con los recorridos peatonales, son estrategias destacables pues afirman soluciones complejas de ciudad moderna. Observación que sugiere la importancia de las ideas de Bonet para Buenos Aires al contexto del sur de Latinoamérica, más allá de Punta Ballena.

38. TYRWHITT, Jacqueline; SERT, José Luis y NATHAN ROGERS, Ernesto, eds., *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life* (London: Lund Humphires, 1952), 4; 11.

LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL EXILIO A TRAVÉS DE LA REVISTA *ARQUITECTURA*

Amparo Bernal López-Sanvicente

El clima de modernidad artística y cultural desarrollado en España durante los años veinte y principios de los años treinta se vio drásticamente truncado por la sublevación contra el gobierno de la Segunda República. En arquitectura, el proceso de integración del Movimiento Moderno iniciado por los arquitectos vanguardistas de la generación del 25 en Madrid y del GATEPAC en Barcelona quedó interrumpido por la guerra. Su desenlace final supuso para la arquitectura, durante los primeros años dedicados a la reconstrucción del país, el retorno a los historicismos y hacia una arquitectura oficial de carácter fascista y monumental.

De aquella larga lista de represaliados por las "Actas de depuración sociopolítica", publicadas por los colegios de arquitectos tras la guerra civil, cuarenta y nueve arquitectos españoles que se vieron obligados al exilio. Méjico recibió a veinticuatro, Venezuela a once y el resto se repartieron por Colombia, Chile, Argentina, Cuba, Estados Unidos, Francia, Bélgica, Polonia, Alemania, China, Noruega y la Unión Soviética, dando lugar a biografías muy dispares[1]. La experiencia del exilio tuvo diferente repercusión en sus carreras profesionales, aunque sí que existió una cierta analogía generacional entre ellos[2].

Los arquitectos más veteranos sobrepasaban los cincuenta años cuando al finalizar la guerra se vieron obligados al exilio; Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Bernardo Giner de los Ríos, Roberto Fernández Balbuena, Tomás Bilbao y Cayetano de la Jara y Ramón, entre otros. Su compromiso político y su experiencia profesional les habían llevado a ocupar diferentes cargos públicos al servicio del gobierno republicano y en la posguerra, proscritos por el régimen franquista, desaparecieron de la vida cultural española.

La revista *Arquitectura* del Colegio de Arquitectos de Madrid que, tras la guerra, en 1941 iniciaba su edición como *Revista Nacional de Arquitectura*, silenciaría sus trayectorias profesionales, que tampoco fueron recuperadas en la etapa posterior de la revista, a partir de 1959, cuando *Arquitectura* recuperaba su nombre fundacional y volvía a editarse como órgano del Colegio de Arquitectos madrileño.

Una situación algo diferente vivieron los arquitectos titulados entre 1923 y 1930 que se habían formado en la Escuela cuando los planteamientos de las vanguardias empezaban a tener eco en la formación de los futuros arquitectos.

1. AA.VV. *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, catálogo de la exposición, Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2007, pp. 212-259 y SAMBRICIO, Carlos, "Arquitectura española del exilio" en MARTÍN FRECHILLA, Juan José y SAMBRICIO, Carlos (eds), *Arquitectura española del exilio*, Madrid: Lampreave, 2014.

2. Para el estudio de los arquitectos exiliados en Méjico, Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, ha establecido la clasificación en cuatro generaciones; la primera generación, integrada por aquellos que se titularon entre 1914 y 1920, la segunda generación para los titulados entre 1923 y 1930, la tercera generación son los titulados entre 1931 y 1936 e incluye una cuarta que denomina la generación hispano-mejicana en la que se incluyen los niños y jóvenes que nacieron en España, que llegaron a Méjico con sus padres y se formaron como arquitectos en su patria de adopción. Cfr. CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio del, *Arquitectos españoles exiliados en Méjico*, Mexico: Bonilla Artigas editores, 2014.

La guerra civil supuso para ellos la interrupción de sus trayectorias profesionales cuando éstas empezaban a consolidarse. Martín Domínguez, José Luis Mariano Benlliure, Josep Lluís Sert y José Caridad Mateo, entre otros, vieron truncada su carrera profesional en España y no todos encontraron la ocasión propicia para desarrollarla plenamente en sus respectivos países de arribo. En la mayoría de los casos, su implicación en el ejército republicano les condenó al destierro y al olvido de sus trayectorias profesionales.

Aunque la censura política alcanzaba también a las publicaciones profesionales, en la revista del Colegio de Arquitectos madrileño encontramos alguna excepción notable mencionando la arquitectura desarrollada por Martín Domínguez en Cuba y Josep Lluís Sert en Estados Unidos. Lamentablemente, estos reportajes quedarían como referencias aisladas en el conjunto de la revista.

LOS ÚNICOS VETERANOS EN LAS PÁGINAS DE *ARQUITECTURA*: MARTÍN DOMÍNGUEZ Y JOSEP LLUÍS SERT

La *Revista Nacional de Arquitectura* se editaba desde 1941, pero habría que esperar hasta 1950, siendo Carlos de Miguel su director, para encontrar entre sus páginas el primer reconocimiento a dos de los compañeros arquitectos exiliados. Uno de estos reportajes se dedicaba a Félix Candela y el otro a Martín Domínguez, el arquitecto donostiarra de reconocido prestigio en el ámbito madrileño por la obra construida junto a Carlos Arniches antes de la guerra[3].

En esta ocasión, Carlos de Miguel, ignorando la censura política, difundió en sus páginas el vanguardista edificio de Radio Centro construido por Martín Domínguez en La Habana, que había sido publicado anteriormente, en 1949, por la revista francesa *L'Architecture d'Aujoud'hui*. Posteriormente, él mismo contaba que aquella osadía le costaría un buen disgusto, pero sobretodo, le serviría para constatar el sometimiento de las revistas profesionales a la censura política, lo cual posiblemente condicionaría posteriores iniciativas[4].

Así que, este sería el primer y único reconocimiento de la revista a la brillante trayectoria profesional desarrollada Martín Domínguez en el exilio[5]. Sin embargo, existe la constancia de que Carlos de Miguel mantuvo una cierta relación con el arquitecto, ya que años después, en 1967, *Arquitectura* publicaría un artículo suyo. En aquella ocasión, la redacción solicitó al arquitecto una colaboración para presentar los nuevos Paradores Nacionales como continuación de los primeros proyectos de albergues que él mismo había realizado junto a Carlos Arniches para el Patronato Nacional de Turismo en 1927. En el artículo enviado a la revista, Martín Domínguez, que por entonces vivía en Nueva York, reservaba el último párrafo para agradecer a la redacción de *Arquitectura* la oportunidad de recordar aquella etapa de su vida y lamentar que el destino le hubiera llevado a contemplar desde la distancia el devenir de "la pujante arquitectura moderna española"[6]. Pocos años después, en 1970, *Arquitectura* difundía en sus páginas la noticia de su fallecimiento con una sentida necrológica[7], pero sería *Nueva Forma* la revista que un año más tarde dedicaría una publicación antológica a su obra[8].

El tratamiento de Josep Lluís Sert en *Arquitectura* es sensiblemente diferente al de Martín Domínguez. A su condición de exiliado se unía la de arquitecto catalán, y por lo tanto menos conocido en el ámbito madrileño y sin afectos

3. DOMÍNGUEZ, Martín, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 100, abril 1950.
4. El reportaje del edificio de Martín Domínguez aparecía un mes después de haber publicado en la revista un artículo de Félix Candela. Según cuenta Carlos de Miguel, estos dos reportajes sobre la arquitectura española en el exilio, le costaron un buen disgusto, que no tuvo mayores consecuencias gracias a la intervención en su favor del entonces Director de Arquitectura, Francisco Prieto Moreno. Cfr. DE MIGUEL, Carlos, "Número recopilación de 25 años de la *Revista Nacional de Arquitectura* y de la revista *Arquitectura*, julio 1948-diciembre 1972", *Arquitectura*, n.169-170, enero-febrero 1973, p.14.
5. Sobre la trayectoria profesional desarrollada por Martín Domínguez, véase: GÓMEZ DÍAZ, Francisco, "Martín Domínguez Esteban. La labor de un arquitecto español exiliado en Cuba", *RA: revista de arquitectura*, n. 10, 2008, pp. 59-68 y GÓMEZ DÍAZ, Francisco, "Arquitectura del exilio (español) en Cuba", en MARTÍN FRECHILLA, Juan José y SAMBRICIO, Carlos (eds), *Arquitectura española del exilio*, Madrid: Lampreave, 2014.
6. DOMÍNGUEZ, Martín, "De mi serón caminero", *Arquitectura*, n.108, diciembre 1967, pp. 47-48.
7. GARCÍA MORALES, Mariano, "El arquitecto Martín Domínguez", *Arquitectura*, n. 143, noviembre 1970, p.41.
8. Cfr. *Nueva Forma*, n. 64, mayo 1971.

1

2

Fig. 1. Martín Domínguez, Edificio Radio Centro en La Habana, *RNA*, n. 100, 1950.

Fig. 2. Josep Lluís Sert, Casa con patio, *Arquitectura*, n. 20, 1960.

personales entre los antiguos compañeros de la Escuela o el equipo de redacción de la revista[9]. Así que, a pesar de que su trayectoria profesional en el exilio se ha calificado como magistral[10], durante esta etapa tan sólo encontramos publicado en *Arquitectura*, un reportaje de su vivienda en Cambridge. El artículo está escrito por la redacción entrecomillando las citas textuales de Sert en un tono estrictamente informativo, sin hacer referencia a su condición de exiliado, ni lamentar la ausencia del arquitecto del panorama arquitectónico nacional[11].

LOS MÁS JÓVENES: FÉLIX CANDELA, EDUARDO ROBLES PIQUER, ANTONIO BONET CASTELLANA

Siguiendo con la analogía generacional para el estudio de la trayectoria de los arquitectos españoles en el exilio, los integrantes de la generación más joven, que apenas habían tenido la oportunidad de ejercer la arquitectura en España antes de la guerra, orientaron sus trayectorias profesionales en sus respectivos países de acogida. En algunos casos singulares como los de Félix Candela o Antonio Bonet Castellana y en menor medida, Eduardo Robles Piquer, sus obras tuvieron una cierta difusión en España a través de la revista *Arquitectura* a partir de 1959, cuando la publicación iniciaba una nueva etapa editorial como órgano del Colegio de Arquitectos de Madrid. La difusión de sus obras y artículos en *Arquitectura*, contribuyeron a que sus trayectorias profesionales quedaran integradas en la construcción de una imagen de la arquitectura moderna española.

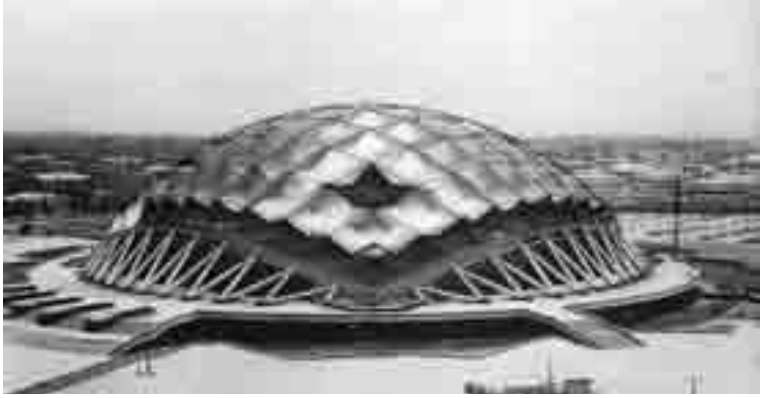
FÉLIX CANDELA

Félix Candela terminó la carrera en la Escuela de Madrid en 1935 y después de la guerra, en 1939, llegó a Méjico procedente del campo de concentración francés de Saint Cyprien, como tantos otros españoles. Aunque adoptó la nacionalidad mejicana, nunca revalidó su título de arquitecto, lo cual no le impidió ejercer como tal y ser profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Méjico.

Desde su exilio mejicano, Candela mantuvo correspondencia con algunos de sus antiguos compañeros madrileños como Fernando Ramírez Dampierre y Carlos de Miguel, con quienes había coincidido en la Escuela[12]. A Carlos de

9. Tampoco se ha encontrado ninguna referencia a su obra durante este periodo en la revista *Cuadernos de Arquitectura* que editaba el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
10. Miguel Ángel Baldellou califica de magistrales las trayectorias profesionales en el exilio de Sert, Candela y Bonet. Cfr. BALDELLOU, Miguel Angel, "Desarraigo y encuentro. Las arquitecturas del exilio", *Arquitectura*, n. 303, 1995, pp.16-19. p.17
11. Tan sólo en uno de los textos al pie de las fotografías se hace referencia a la prolongada ausencia del arquitecto de nuestro país. Cfr. SERT, José Luis, "Una casa con patio", *Arquitectura*, n. 20, agosto 1960, pp.7-13.
12. Cfr. DE MIGUEL, Carlos, "Número recopilación de 25 años de la *Revista Nacional de Arquitectura* y de la revista *Arquitectura*, julio 1948-diciembre 1972", *Arquitectura*, n.169-170, enero-febrero 1973, p.14.

3



4

Fig. 3. Portada de *Arquitectura*, n.10, 1959, dedicado a Félix Candela.

Fig. 4. Candela, Castañeda y Peyri, Palacio de los Deportes, *Arquitectura*, n.116, 1968.

Miguel le envió personalmente uno de sus primeros trabajos sobre las cubiertas de hormigón armado, que éste publicaría en la *Revista Nacional de Arquitectura* en marzo de 1950[13].

Posteriormente, otros medios profesionales como *Informes de la Construcción* se hicieron eco, en nuestro país, de las investigaciones desarrolladas por Félix Candela sobre las posibilidades estructurales de las cubiertas laminares de hormigón armado[14]. Sin embargo, después de la temprana y polémica publicación en la *Revista Nacional de Arquitectura*, habría que esperar hasta 1959, para que se abordase una difusión sistemática de su trayectoria profesional. En ese primer año de la etapa refundacional, Carlos de Miguel dedicó un número especial monográfico a Félix Candela. El reportaje de sus obras, que él mismo había enviado a la revista, se completaba con los artículos de arquitectos españoles de diferentes promociones, anteriores y posteriores a la guerra, a quienes la redacción había pedido una breve crítica a su obra[15].

La numerosa participación de arquitectos en el reportaje evidencia la difusión y el interés que suscitaba en España la obra de Félix Candela. Además de los elogios a la investigación estructural, que enmarcan los artículos de Rafael de la Hoz, Javier Lahuerta y Rafael Fernández Huidobro, destacan las aportaciones críticas de Luis Moya y Fernando Chueca Goitia que coinciden en que la arquitectura de Félix Candela "no hubiera surgido sin el estímulo del medio mejicano". En cuanto al contenido formal, Francisco de Asís Cabrero y Fernando Higueras hacían valoraciones contrapuestas a su obra, ya que para Asís Cabrero, la arquitectura de Candela mostraba un camino estéril, más cerca de la escultura que de la arquitectura, y sin embargo, Higueras alababa sus efectos plásticos, que enlazaban con la "mejor tradición plástica española".

A partir de este número monográfico, fueron escasas las obras del arquitecto publicadas en *Arquitectura*. Tan solo algunos ejemplos que aparecían en el monográfico dedicado a la arquitectura mejicana en 1962, además del Palacio de los Deportes construido para las Olimpiadas de Méjico en 1968[16], y el proyecto presentado al concurso para el Palacio de Deportes en Kuwait en 1969[17]. Resulta paradójico que, en 1963, se silenciara la construcción de la Iglesia de la Virgen de Guadalupe en Madrid, y que sin embargo, sí fue publicada en otros medios como *Hogar y Arquitectura*.

13. Este sería el primer reportaje que la *RNA* dedicaba a la obra de un arquitecto exiliado. Véase nota al pie n. 3. CANDELA, Félix, "Cubierta prismática de hormigón armado en México D.F.", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.99, marzo 1950.
14. CANDELA, Félix, "Estructuras laminares parabólico-hiperbólicas", *Informes de la Construcción*, n. 76, diciembre 1955, "Enrique de la Mora y Palomar. Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad", *Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento*, diciembre 1955; "Iglesia de la Virgen Milagrosa", *Informes de la Construcción*, n. 86, diciembre 1956, Madrid.
15. Los arquitectos que enviaron sus opiniones sobre la arquitectura de Félix Candela a la redacción de Arquitectura para su publicación fueron: Pascual Bravo San Feliú (t.1918), José Antonio Corrales (t.1948) y Ramón Vázquez Molezún (t.1948), Miguel Fisac (t.1942), Luis Moya (t.1927), Fernando Chueca Goitia (t.1936), Rafael Fernández Huidobro (t.1933), Antonio Vallejo Álvarez (t.1928), Fernando Ramírez Dampierre (t.1935), Javier Lahuerta (t.1941), Francisco Asís Cabrero (t.1942), Rafael de la Hoz (t.1950), Fernando Higueras (t.1959) y Francisco de Inza (t.1959). Cfr. AA.VV., "Láminas de hormigón armado", *Arquitectura*, n. 10, octubre 1959, pp. 2-33.
16. CANDELA, Félix, CASTAÑEDA, Enrique, PEYRI, Antonio, "Palacio de los Deportes", *Arquitectura*, n.116, agosto 1968, pp. 10-14 y "Solución estructural del Palacio de los Deportes", *Arquitectura*, n.122, febrero 1969, pp. 17-19.
17. CANDELA, Félix, "Proyecto de Centro de deportes en Kuwait", *Arquitectura*, n.132, diciembre 1969, pp. 25-30.

Félix Candela tenía muchos afectos personales en España, donde su exitosa trayectoria internacional se presumía como propia[18]. Por ello, la divulgación que la revista del Colegio madrileño hizo de su obra y de las conferencias y artículos que él mismo enviaba a la redacción contribuyó a que su trayectoria profesional quedara integrada en el discurso arquitectónico nacional[19].

EDUARDO ROBLES PIQUER

Eduardo Robles Piquer se tituló en 1935 en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en la misma promoción que Félix Candela. Desde su etapa de estudiante era conocido por las caricaturas que dibujaba para medios gráficos madrileños como *El Sol, Crónica* o *ABC*. Las caricaturas que realizó de sus compañeros en la Escuela se recogieron en una publicación conmemorativa del fin de estudios[20].

Fig. 5. Eduardo Robles Piquer, Jardines venezolanos, *Arquitectura*, n.38, 1962.

Después de la guerra civil, el dibujo continuaría siendo su principal instrumento de expresión; primero durante su estancia como refugiado en el campo de concentración de Saint Cyprian en Francia, y después en sus países de arribo como exiliado, Méjico y Venezuela, donde publicaría sus caricaturas bajo el seudónimo de "Ras".

Aunque antes de la guerra había iniciado una breve trayectoria como arquitecto proyectista en Madrid, en el exilio su desarrollo profesional se orientó hacia la decoración de interiores y el paisajismo. En la primera etapa de su exilio en Méjico creó la empresa Ras-Martín, dedicada principalmente a la decoración, donde colaboró con otros arquitectos españoles exiliados como Cayetano de la Jara y Félix Candela. En 1957, Eduardo Robles Piquer se trasladó a Venezuela donde trabajó principalmente como arquitecto paisajista y sus realizaciones en este campo alcanzaron reconocimiento internacional.

La revista *Arquitectura* empezó a difundir su obra como paisajista en 1961. En una visión global de la revista, desde los años cincuenta hasta principios de los setenta, resulta anecdótica la presencia de la obra de Eduardo Robles Piquer, no tanto por su condición de exiliado –que aunque no quedara expuesta explícitamente en sus páginas, era fácilmente deducible, ya que tan sólo la mención de su nombre y apellidos y la localización de sus obras en Venezuela hacían evidente esa deducción– sino porque entre sus páginas, los reportajes sobre interiorismo, diseño de jardines y arquitectura del paisaje eran una rara excepción para una revista cuya línea editorial se dedicaba a la difusión de la arquitectura moderna española[21].

Posiblemente, Robles Piquer al igual que Candela, y muchos otros arquitectos exiliados españoles, seguían la revista *Arquitectura* desde la distancia, y los reportajes fueron enviados por él mismo a la redacción desde Caracas. Esa relación de correspondencia explicaría también que la revista utilizara un artículo suyo sobre el arquitecto Carlos Raúl Villanueva en el cual reseñaba una reciente publicación de Sibyl Moholy-Nagy sobre el famoso el arquitecto venezolano. Además, esta sería la única ocasión en cual aparecía Eduardo Robles Piquer en *Arquitectura,* acompañado de la que era su principal seña de identidad entre sus compatriotas; una caricatura firmada con el seudónimo de "Ras"[22].

18. En *Arquitectura* los textos más entrañables sobre Candela estaban firmados por Fernando Ramírez Dampierre compañero "inseparable" del arquitecto en sus años de formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid, y que juntos abrieron su primer estudio en Madrid al terminar la carrera.
19. En total se publicaron ocho conferencias y artículos de Candela. Además su discurso fue el protagonista del ejemplar póstumo que *Arquitectura* dedicó a Emilio Pérez Piñero con motivo del Premio Auguste Perret. Desde que ambos arquitectos se conocieran en Londres, en 1961. Candela había sido un apoyo importante para el joven Pérez Piñero. Cfr. CANDELA, Félix, "Emilio Pérez Piñero", *Arquitectura*, n.163-164, julio-agosto 1972, pp. 9-13.
20. ¡Cuarenta y ocho arquitectos más!. Motivos para una orla, Madrid: Escuela de Arquitectura, 1935.
21. Son cuatro los artículos que difunden su obra en Venezuela: ROBLES PIQUER, Eduardo, "Arquitectura del paisaje", *Arquitectura*, n.30, junio 1961, pp. 43-44; "Jardines venezolanos", *Arquitectura*, n. 38, febrero 1962, p. 38; "Agua y luz en movimiento", *Arquitectura*, n.115, julio 1968, pp. 36-38; "Arquitectura paisajista", *Arquitectura*, n.158, febrero 1972, pp. 61-62.
22. El nombre del arquitecto que se escribe correctamente en el sumario de la publicación, se publica con una errata en el encabezado del artículo donde aparece en su lugar el nombre de Carlos. ROBLES PIQUER, Eduardo, "Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela", *Arquitectura*, n.139, julio 1970, pp. 38-40.

6

7

Fig. 6. Antonio Bonet, La Ricarda, *Arquitectura*, n. 74, febrero 1965.

Fig. 7. Antonio Bonet, Conjunto de apartamentos, La Manga del Mar Menor. Portada *Arquitectura*, n. 131, noviembre 1969.

ANTONIO BONET CASTELLANA

Antonio Bonet Castellana, era el más joven de la larga lista de arquitectos exiliados, aunque en este caso, la connotación política de su exilio era diferente, ya que había abandonado el país antes de la guerra. Al finalizar la carrera en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1936, se trasladó a París para trabajar en el estudio con Le Corbusier. Durante su estancia en la capital francesa colaboró junto a Sert y Lacasa en la construcción del Pabellón de la República para la Exposición Internacional de 1937, y en 1938 se trasladó a Buenos Aires.

La primera referencia al arquitecto catalán en la *Revista Nacional de Arquitectura*, aparecía en octubre de 1956[23]. Tras ese primer artículo en el cual se reconocía la relevancia internacional del arquitecto español[24], sería la revista del Colegio de Arquitectos catalán quien tomaría la iniciativa de publicar su obra en Argentina y Uruguay[25].

En 1959, cuando aún vivía en Buenos Aires, Bonet Castellana abrió un estudio en Barcelona y otro en Madrid, donde trabajaba en colaboración con el arquitecto Manuel Jaén Albaitero. A partir de esa fecha se normaliza la difusión de sus obras en *Arquitectura* donde se publicaron hasta doce reportajes de sus obras y proyectos, aunque a diferencia de Félix Candela, por su diferente trayectoria profesional, no se divulgarían artículos de crítica ni conferencias del arquitecto. Y a partir de 1963, cuando Antonio Bonet regresó definitivamente a España, la difusión de sus obras en las revistas especializadas, y en especial en *Arquitectura*, era similar al tratamiento que tenían el resto de arquitectos del panorama nacional.

Resulta significativa la ausencia en la revista de la obra más significativa construida por Bonet Castellana en Madrid; el edificio para el Banco de Madrid situado en la carrera de San Jerónimo. El edificio fue proyectado en 1959, cuando aún residía en Buenos Aires y realizado junto a Manuel Jaén Albaitero con la colaboración especial del escultor José Luis Sánchez. Las obras terminaron en 1964 y su arquitectura se convertía en un ejemplo de intervención en un casco histórico sin abandonar el compromiso con la arquitectura moderna[26].

Sin embargo, la difusión de su obra y con ello la integración de su arquitectura en el panorama arquitectónico nacional era evidente cuando a partir de 1965 *Arquitectura* publicaba un pequeño monográfico del arquitecto con los reportajes de La Ricarda, primera obra proyectada en España y el Canódromo Meridiana en Barcelona realizado con José Puig Torné con el cual obtuvieron el premio FAD de arquitectura en 1963[27]. Y a finales de 1969, volvería a publicar una monografía del arquitecto que incluía además de una selección de viviendas[28], el plan de ordenación urbanística de la Manga del Mar Menor en Murcia y tres de sus obras construidas en dicho paraje[29].

23. BONET CASTELLANA, Antonio, "Urbanismo. Buenos Aires", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 178, octubre 1956.
24. Carlos de Migue justifica en esos términos la publicación de la obra de Antonio Bonet Castellana. Cfr. DE MIGUEL, Carlos, op. cit. "Número...", p. 44.
25. BONET CASTELLANA, Antonio, "Casa Berlinghieri. Uruguay" y "Casa OKS, Buenos Aires", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 42, (4º trimestre 1960), pp. 18-22, y "Pequeño Hotel-Restaurante. Punta Ballena, (Uruguay 1947". *Cuadernos de Arquitectura*, n. 43, (1º trimestre 1961), pp. 18-19.
26. Sobre el Banco de Madrid, véase: BALDELLOU, Miguel Ángel, "Banco de Madrid. Madrid", *Arquitectura*, n.303, 1995, pp. 75-81.
27. BONET CASTELLANA, Antonio, "La Ricarda", *Arquitectura*, n.74, febrero 1965, pp.11-13, y BONET CASTELLANA, Antonio, PUIG TORNÉ, José, "Canódromo Meridiana en Barcelona", *Arquitectura*, n.74, febrero 1965, pp.14-15.
28. BONET CASTELLANA, Antonio, "Viviendas unifamiliares: Casa Cruylles. Costa Brava. Casa Rubio. La Manga del Mar Menor. Casa Doctor Castañera. Costa Brava", *Arquitectura*, n.133, enero 1970, pp. 39-40, y JAEN, Manuel, BONET CASTELLANA, Antonio, "Edificio viviendas, Cristóbal Bordiú, 33. Madrid", *Arquitectura*, n.139, julio 1970, pp. 14-15.
29. BONET CASTELLANA, Antonio, "La Manga del Mar Menor. Murcia", "Conjunto Hexagonal La Manga del Mar Menor", "Manga del Mar Menor. Hacienda Dos Mares. Apartamentos escalonados", "Club náutico 2 Mares", *Arquitectura*, n.131, noviembre 1969, pp.2-14. La ordenación urbanística del Mar Menor volverá a publicarse en: BONET CASTELLANA, Antonio, "Urbanización de La Manga del Mar Menor. Murcia, 1959", *Arquitectura*, n.154, octubre 1971, pp. 39-40.

INFLUENCIAS EN COLONIZACIÓN. GUARDINI Y FERNANDEZ DEL AMO

Débora Bezares

LA RENOVACIÓN LITÚRGICA Y EL ARTE. DESDE GUARDINI HASTA FERNANDEZ DEL AMO

Como tantas otras veces a lo largo de la historia, surge un movimiento renovador en la iglesia católica. A finales del siglo XIX aparecen los primeros síntomas de una renovación litúrgica. Y ¿por qué comienza este cambio de perspectiva en cuanto a la liturgia? Viene impulsado por el cambio de mentalidad en la sociedad moderna, un nuevo estilo de vida y los retos a los que se enfrenta el hombre en el nuevo siglo. Los acontecimientos más representativos para este estudio transcurren así:

Entre 1841 y 1866, el benedictino Prosper Guèranger, restaurador de la vida monástica en Francia, publica *L´Annèe Liturgique*, incidiendo especialmente en la belleza de la liturgia. En este periodo los hermanos Wolter, discípulos de Guèranger, fundan el monasterio benedictino de Beuron, donde Guardini conocerá la nueva liturgia.

Guardini nace en Verona en 1885. Estudia en la universidad de Tubinga y se traslada a Berlín con su familia. En 1905 toma conciencia de su vocación al sacerdocio y al año siguiente comienza a estudiar Teología en la Universidad de Friburgo. Con Karl Neundörfer y Josef Weiger visita la abadía de Beuron, donde descubre la oración comunitaria, la liturgia de la Iglesia.

En 1909 Lambert Beauduin, promotor y padre del Movimiento Litúrgico, convoca el Congreso Católico de Malines, donde denuncia el vacío religioso del pueblo originado por el distanciamiento de la liturgia. Publica *La Vie Liturgique* y *Misal Dominical* en 1911. En 1913, el papa Pio X proclama el Motu Proprio *Abhinc duos anos*, dando un impulso decisivo a la renovación litúrgica. En 1914 los estudios litúrgicos reciben un impulso importante en el monasterio benedictino alemán de María-Laach, con el abad Ildefonso Herwegen, que funda la academia de Estudios Patrísticos, los Talleres de Arte Sacro y distintas publicaciones (*Breviario*, *Misal Cotidiano*...). Nace en Madrid Jose Luis FERNÁNDEZ DEL AMO.

En 1917 Guardini publica *El espíritu de la liturgia*, traducido y publicado en España en 1933. A la luz del éxito obtenido, es considerado “el libro fun-

dacional del Movimiento Litúrgico". En 1922 reúne las reflexiones sobre "el papel de las cosas materiales en el culto" en su libro *Vom Heiliegen Zeichen*. Ampliando el *Messebuch* de Schott, traduce al alemán otras partes de la misa. Imparte varias conferencias sobre los principios de la liturgia y publica *Liturgische Bildung*. Entre 1923 y 1925 escribe las "Cartas del Lago de Como", publicadas por primera vez en la revista *Schildgenossen.* Hacia fines de 1923, trabaja con el arquitecto Rudolf Schwartz en la renovación de la capilla como espacio flexible.

En 1924 JLFA inicia sus estudios de bachillerato en el Colegio Calasancio de los Padres Escolapios. Participa en el grupo de Acción Católica de la parroquia de San Jerónimo el Real, conocida por sus tendencias independientes y críticas. Esta actividad le acerca a la liturgia y a Guardini. Su formación religiosa e intelectual es muy amplia.

La cátedra de Guardini es suprimida en 1939 por el régimen nacionalsocialista. Escribe *Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador de arte*. Pius Parch, renovador de la liturgia en la sociedad germana, escribe *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie* en colaboración con el arquitecto Kramreiter. Este mismo año se celebra en Vitoria la *Exposición Internacional de Arte Sacro*, donde participan Alemania, Austria, Bélgica, Francia, Inglaterra, Portugal y Suiza. En 1940 Guardini escribe la *Carta al obispo de Maguncia*, que se hace extensiva a todos los obispos alemanes para dar a conocer la renovación litúrgica.

En enero de 1943 JLFA es trasladado (dentro de la Dirección General de Regiones Devastadas) a Jaén y Granada. Vive un año en el recinto de la Alhambra, donde conoce artistas y artesanos. En esta ciudad comienza su interés por el mundo artístico. Pío XII escribe en 1947 la encíclica *Mediator Dei* en la que impulsa la renovación litúrgica, y Guardini *Sobre la esencia de la obra de arte.* FERNÁNDEZ DEL AMO se hace funcionario del INC y publica su primer texto en la revista *Alférez*, "Dialogo en Pentecostés", sobre el arte sacro. Un año después publica en la misma revista "Arquitectura de la liturgia". Conoce al grupo de intelectuales de Lain Entralgo, Aranguren, Ruiz Jimenez y otros colaboradores de *Cuadernos para el Diálogo*.

En 1950, en Francia, religiosos dominicos consiguen la participación de reconocidos pintores en la parroquia de Plateau d´Assy. Se inaugura la capilla de Perret para las dominicas de Vence, con la colaboración de Henry Matisse. Se construye la capilla de Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier.

En junio de 1951 Franco nombra a Joaquin Ruiz-Gimenez titular del Ministerio de Educación, quien funda el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. JLFA construye Belvis del Jarama, su primer pueblo de colonización. Un año después es nombrado director del MNAC, hasta 1956, y se celebra la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, con discurso de clausura de JLFA. En 1953 se celebra el *I Congreso de Arte Abstracto*, donde se debate sobre la figuración y abstracción.

En 1954 JLFA es jurado del Premio Nacional de Arquitectura, con el proyecto para una capilla en el camino de Santiago. El primer premio es para Sainz de Oiza, con la colaboración del escultor Oteiza.

En 1958 JLFA comienza a editar El arte sacro de hoy. Casimiro Morcillo escribe lo que se ha considerado la "Carta Magna de Arte Sacro en España", texto para el catálogo de la exposición celebrada en la *I Semana Nacional de la Parroquia en Zaragoza*. Francisco Peralta Ballabriga[1], obispo de Vitoria y conocido de Carvajal, acude a la Sesión de Crítica de Arquitectura organizada por Carlos de Miguel. Al año siguiente JLFA es medalla de oro "Eugenio D´Ors" de las Artes Plásticas.

En 1961 JLFA se presenta a la *VI Bienal de São Paulo* "Planificación de agrupaciones urbanas" con 4 pueblos de colonización, por los que obtiene la Medalla de oro de Arquitectura. En 1965, Juan Plazaola escribe *El arte sacro actual*, donde reclama como necesaria la renovación del arte sacro para la renovación litúrgica.

Guardini muere en Munich en 1968. En 1990 JLFA pasa a ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como discurso escribe *Encuentro con la creación*. Muere en Madrid cinco años después.

LOS ESCRITOS. LA INFLUENCIA DE GUARDINI EN EL PENSAMIENTO Y LA OBRA DE JLFA

1947. Guardini pronuncia la conferencia *Sobre la esencia de la obra de arte* en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart, donde hace referencia al arte abstracto:

> "Hasta la I Guerra Mundial, el arte arranca de lo que está dado en la naturaleza, para elaborarlo con referencia a la expresión y transparencia de lo esencial. Entonces comienza algo nuevo: los artistas buscan las formas elementales que están actuando en la base de las figuras de la naturaleza, para expresar con ellas lo elemental de la vida, surgiendo así lo que llamamos el arte abstracto"[2].

Ese mismo año JLFA llega a ser funcionario del INC y publica su primer texto "Diálogo en Pentecostés" para la revista *Alférez*. Se manifiesta decepcionado con el arte en las iglesias tras la reconstrucción posterior a la guerra. Pero ¿qué tiene que ver él con el arte? Su relación viene de los comienzos de su actividad profesional, cuando trabaja para Regiones Devastadas en Granada. En el discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 43 años después, cuenta esta relación, en la que "el arte me regalaba sus secretos. El arte, como el amor, se estrenaba cada día"[3].

Para entonces había suficientes muestras fuera de España, una aceptación consolidada por parte de la jerarquía de un cambio en la liturgia y el espacio en la iglesia. Sin embargo este fenómeno no llega a nuestro país, donde "no sólo no hay arte nuevo, sino que la aberración de las artes llena los templos (...) Que todo lo que se ofrece al Señor y todo lo que representa una verdad es falso"[4]. FERNÁNDEZ DEL AMO no duda del genio del artista para afrontar el reto. Sólo necesitan un empujón, y él está dispuesto a dárselo.

> "Pero no te extrañe que en España el choque sea violento: violentísimo ha de ser el salto a dar… no hay nada o casi nada de un arte verdaderamente actual, y lo poco que hay, totalmente inédito para las gentes... El día que el genio de un artista llegara a la angustiada expectación del Espíritu, (...) no nos extrañe que su arte esté muy distante de nosotros, porque ya tiene calidades divinas. Pero ponte delante de su obra, de todos modos. Poneos cualquiera, contempladla, y aunque no os salten las lágrimas, os hará comprender que estáis delante de un altar"[5].

1. "Condiciones que pone el cliente: la primera es la modernidad, entiéndase bien no el modernismo banal y a la moda, sino actualidad de los proyectos. Esta fue una condición decididamente buscada. La Vitoria nueva, creación y el resultado de una época, debe acoger unas parroquias en las que ya, inicialmente se rinda a Dios el homenaje del arte de nuestro tiempo, el testimonio de una época, (...) Finalmente estos edificios deben ser austeros y sinceros... llenos de autenticidad, en la expresión de la verdad religiosa servida por el arte al hombre moderno."
2. GUARDINI, Romano, Sobre la esencia de la obra de arte, 1947, Stuttgart.
3. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., *Encuentro con la creación*, Madrid, 1991.
4. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "Diálogo en Pentecostés", revista *Alférez* n. 5, Junio 1947.
5. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "Diálogo en Pentecostés", revista *Alférez* n. 5, junio 1947.

Al año siguiente escribe *Arquitectura de la liturgia*, donde menciona a Guardini[6] y la labor que se está haciendo en los monasterios benedictinos de Europa. Así que retoma el mensaje de su anterior artículo, y denuncia la falta de propuestas en nuestro país.

Estos dos primeros textos de Fernandez del Amo, profundamente críticos, encuentran su fundamento en varios autores[7], pero sobre todo en los escritos de Guardini. En *El espíritu de la liturgia* descubre la riqueza de la liturgia, del arte y la cultura, y es que la liturgia contiene "la contribución de muchos siglos, que han ido depositando en ella sus esencias mejores". Guardini sabe que el arte es necesario para su perseguida renovación litúrgica. La religión necesita del soporte de cultura[8].

La cultura es fundamental, ya que es el modo en que se manifiesta cada generación. Cada hombre se enfrenta a la relación con Dios según la manera de entender el mundo y vivir su época, por eso no se pueden rechazar los avances en ninguno de los campos creadores del hombre. Guardini defiende que el arte no puede tener una finalidad en sí mismo, ni servir como método propagandístico de ideologías, ni servir simplemente como sustento del artista, sino que tiene un "sentido sublime, que es el de su propio ser". Pero no es válido cualquier arte, sino aquel que es el reflejo de la Verdad, y por tanto de la Belleza. La actitud y la motivación del artista han de ser:

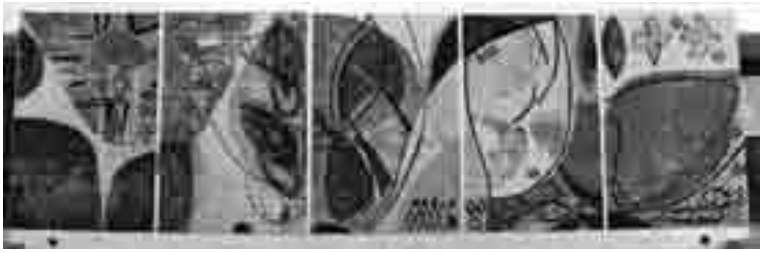
> "… rebelarse con todo el pujante vigor de su espíritu creador contra esas seducciones, esforzarse por ser justo y verdadero, por interpretar con noble sinceridad y vivir con personal impulso todo lo que el mundo interior y exterior le ofrece. Entonces es ya cuando el artista, rehuyendo toda hipocresía o afectación y venciendo la tentación de la vanidad, se pondrá en condiciones propicias para interpretar y expresar ese contenido, sin modificar ni falsear un solo perfil. Y entonces es cuando su obra… es y debe ser bella. En cambio, si el artista se desvía de esta dura senda de la verdad y busca el rodeo de la forma por la forma, entonces su arte resultará sólo pirotecnia de vana fantasmagoría"[9].

Guardini conoce el nuevo arte y la necesidad de un cambio inmediato a la par de los avances de la historia, pues advierte que "somos hombres con ojos y oídos y lo chabacano se nos adhiere como una materia pegajosa. Se incrusta en el cerebro y es preciso fatigarse inmensamente hasta desprenderse de ello. Piensa en las horribles imágenes religiosas de las iglesias, de los calendarios y libros piadosos de todo género"[10]. El artista necesita de esta purificación para realizar la obra, "una especie de ruptura, disolución e incluso una aniquilación de la realidad de la naturaleza. Sólo entonces puede el hombre iniciar su obra"[11].

JLFA, discípulo de Guardini, se plantea la pregunta: El arte es posible; en Europa se han logrado indudables hallazgos; ¿España puede estar a la altura?[12] Y se enfrenta al reto de introducir el arte nuevo en las iglesias de colonización. Nuestro país, dice, es "masivamente cobarde frente a la aventura de la inteligencia, frente al riesgo de la sensibilidad", y esto "les mantiene alejados de la gran epopeya del arte contemporáneo". Sin embargo pide a los artistas "la seguridad de intención, el rigor matemático de sus concepciones, la cristalización metafísica de sus arquitecturas… Contra lo que los profanos puedan sospechar, el arte abstracto no es una cínica o insolente arbitrariedad"[13].

Aprovecha la ocasión en la conferencia para la *XV Semana Social de España*, y plantea la siguiente pregunta: ¿Por qué no se entiende el arte abs-

6. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "Arquitectura de la liturgia", revista *Alférez* n. 16, mayo 1948.
7. PARSCH, Pius, *Programa mínimo de la renovación litúrgica popular.*
8. GUARDINI, Romano, *El espíritu de la liturgia*, Cuadernos Phase n. 100, Barcelona 1999. Titulo original *Von Geist del Liturgie*, Ecclesia orans n. 1, Friburgo 1918.
9. Ibidem, p. 68.
10. GUARDINI, Romano, *Cartas del lago de Como*, 1923-1925, p. 79.
11. GUARDINI, Romano, *Cartas del Lago de Como*, 1923-1925. P. 21.
12. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., palabras pronunciadas en la clausura de la *I Bienal Hispanoamericana de Arte* celebrada en Madrid en 1952.
13. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., palabras pronunciadas en la apertura del *Curso de Arte Abstracto* en la Universidad Internacional Menéndez y



1

2

Fig. 1. Cerámica del mosaico exterior en Puebla de Vicar. Autor: Antonio Suarez. Fuente: Débora Bezares.
Fig. 2. Mosaico en el baptisterio de El Trobal. Autor: Antonio Suarez. Fuente: Débora Bezares.

tracto por la sociedad? Acto seguido defiende el genio del artista como adaptado a su medio y preparado, pero no comprendido. El progreso de la sociedad impide esta aceptación, "aferrándose (el principio de conservación) contra la acción dinámica de su evolución o al miedo como seguridad y como inercia del reposo o pereza ancestral para mover las facultades superiores"[14].

Aun así, es un pedagogo incansable para el espectador, el crítico y el artista. En el texto que prepara para el catálogo de la exposición de Canogar en el Ateneo, propone una actitud, una "apertura específica del espíritu… Y el arte le dará lo que da el arte"[15]. Al crítico recomienda que revele y juzgue la presencia de lo plástico, o su ausencia. E invita a realizar un acto de contemplación. Está convencido de que esta realidad de un nuevo arte es posible, de la fuerza de su empuje, a pesar de las zancadillas del poder político y social.

OBJETIVO: LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES. EL CASO DEL ARTE SACRO EN LAS IGLESIAS DE COLONIZACIÓN

JLFA intenta dar salida al problema del nuevo arte: trabajar por la integración en la arquitectura. En esto se va a empeñar en los años del INC. Se trata de un trabajo de equipo, de compenetración al estilo de los artesanos, que es lo que ha aprendido en Granada. Uno de sus principios es que la arquitectura no está por encima del resto de las artes. El arquitecto no deja el edificio limpio y vacío para que luego vengan otros a decorarlo, sino que "no hay pintura, no hay escultura, quizá no haya arquitectura, pero hay una obra total, un objetivo cumplido, un ambiente logrado"[16]. Esta actitud la recuerda Fernández Alba, discípulo de Del Amo:

> "… acogía detrás de su generosa e indómita personalidad un perfil abierto, dispuesto a inventariar toda su sensibilidad en beneficio de aquellos jóvenes artistas, que buscaban poder incorporar las conquistas más genuinas de las vanguardias históricas... En el entorno de sus tertulias y reuniones conocí a los grupos más significativos del arte español, la crítica literaria, el mundo de la música... Este entorno creado alrededor del arquitecto Fernández del amo, supuso en el Madrid de los cincuenta para muchos jóvenes próximos a las vanguardias del arte una liberación…".

A las tertulias en casa de JLFA asistían el grupo El Paso: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez (Figs. 1 y 2), Antonio Saura, Pablo Serrano, los críticos de arte José Ayllón y Manolo Conde y los artistas Martín Chirino y Manuel Viola, que se incorporan después. También el arquitecto Antonio Fernández Alba y otros artistas como Jose Luis Sanchez (Figs. 3 y 4), Amadeo Gabino, Manuel Hernández Mompó, Antonio Valdivieso (Fig. 5), Manuel Mampaso, Antonio Hernández Carpe, Julián Gil, Arcadio Blasco (Fig. 6) y otros. Tal y como declara Jose Luis

Pelayo, Santander, 1953.
14. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., conferencia pronunciada en la *XV Semana Social de España*, Salamanca, 12 de mayo de 1955. Censurada en el libro publicado "por su orientación un poco disconforme con el pensamiento tradicional".
15. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., texto del catálogo para la *Exposición de Canogar* en el Ateneo de Madrid, 1957.
16. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "Capilla en un colegio mayor", publicado en la revista Arquitectura n. 52, Abril 1963.

3

4

Fig. 3. Esculturas en el presbiterio de Nava de Campana. Autor: Jose Luis Sanchez. Fuente: Débora Bezares.
Fig. 4. Mosaico en gres y estatuaria en presbiterio de San Isidro de Albatera. Autor: Manuel Baeza y Jose Luis Sanchez. Fuente: Débora Bezares.

Sanchez en entrevista[17] a las autoras, JLFA estaba rodeado por los artistas y todos querían hacer el museo. Eran los artistas emergentes.

Se ha publicado cómo es la colaboración (Fig. 7) y el agradecimiento que manifiestan los artistas que son apadrinados por él[18]. Muchos de ellos no tienen otra cosa que hacer, no venden ni cuadros ni esculturas. Su arte no se entiende y nadie les quiere contratar. Las obras de colonización les permiten experimentar el arte nuevo, y les da la posibilidad de vivir de ello. Además, esta relación se hace extensiva a toda la colonización, y JLFA hace de enlace y contacto entre el resto de arquitectos y los artistas.

JLFA entiende la integración como "la acción o el efecto de componer un todo de sus partes integrantes. Es integrante cuanto es necesario para la integridad del ser. Integridad es la perfección que constituyen las cosas en el estado completo que debe tener sin que les falte nada"[19]. Y ¿quién es el que manda, el que orquesta esta integración? "La arquitectura les brinda a todas las artes su utilidad. Este puede ser el cauce, puede ser el vehículo. A condición de que las otras artes no lleguen tarde. A condición de que la arquitectura no les ofrezca hostilidad… Cuando no importe qué arte o qué artista le haya procurado al hombre, a cualquier hombre, un horizonte más allá de las estrellas"[20].

Encontramos ejemplos de esta colaboración en toda la obra de FERNÁNDEZ DEL AMO. Incorpora tanto el arte nuevo como el figurativo, y de distintas formas: en las fachadas, como en Belvis de Jarama, Vegaviana, San Isidro, Villalba de Calatrava, el Realengo, Campohermoso; los retablos, los via crucis, la estatuaria, los elementos litúrgicos como cálices, vinageras, incensarios, candelabros, ropas litúrgicas, y en el mobiliario, como los bancos, los confesionarios, las luminarias, las puertas.

En todas ellas se da la estrecha colaboración entre el arquitecto y los artistas. Algunas de las obras son muy semejantes a los dibujos que hace JLFA en los planos, como el presbiterio de San Isidro de Albatera o el calvario. En

17. Entrevista inédita concedida a la autora los días 6 y 7 de abril de 2015 en su casa de Pozuelo, Madrid.
18. CENTELLAS SOLER, Miguel, *Los pueblos de colonización de FERNÁNDEZ DEL AMO. Arte, arquitectura y urbanismo,* Fundación Caja de Arquitectos (arquia/tesis n. 31), 2010; Antolín, Enriqueta, "Artistas infiltrados, rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco", revista *Cambio 16*, n. 592, abril 1983.
19. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "¿Una integración de las artes?", conferencia pronunciada en los *Cursos de verano* en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander, 1968.
20. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "¿Una integración de las artes?", conferencia pronunciada en los *Cursos de verano* en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander, 1968.

colaboración con Pablo Serrano realiza el retablo y el vía crucis en la iglesia de Villalba de Calatrava. Dice de Vegaviana que "mediante la perfecta colaboración de estos artistas creemos haber logrado servir a la liturgia, con el ambiente adecuado en el más estricto rigor religioso"[21]. La jerarquía eclesiástica defiende y apoya estas intervenciones en muchos casos[22], aunque no en todos[23], llegando a destruir algunas de las obras.

Fig. 5. Pintura en el presbiterio de Belvis del Jarama. Autor: Antonio Valdivieso. Fuente: Débora Bezares.

LA APUESTA POR EL ARTE NUEVO Y EL RESULTADO

Para que la obra de arte sacro "funcione", Guardini detalla y explica los dos tipos que puede realizar el artista: la imagen de culto y la de devoción. Es una reflexión que va más allá de la obra artística, y entra en consideraciones experienciales, de vida de fe. Sobre este tema se ha debatido dentro y fuera de la iglesia durante el último siglo. ¿Puede el hombre no creyente, el artista sin fe, hacer arte sacro?

Guardini considera que no. El *texto Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador de arte*, desglosa los atributos y características de una y otra obra, la de culto y la de devoción, pero ya advierte que, como tal, no se encuentran en estado puro. De la primera enumera: no se analiza sino que se contempla, su sentido es que Dios se haga presente con poder sagrado, tiene autoridad, manifiesta la existencia de Dios, es sagrada en el sentido estricto de la palabra, su lugar pertinente es lo sagrado, y proviene del Espíritu Santo. De la imagen de devoción: arranca de la vida interior del hombre creyente, del artista y del que hace el encargo, da expresión a la realidad experimentada. Lo que habla ahí es el hombre creyente. El artista quiere representar lo que configura su fantasía, exactamente "crear una obra de arte". En ella se prolonga la reflexión de la fe, la lucha y la búsqueda interna. Sirve a la educación religiosa, no tiene autoridad, sino sólo la fuerza de su ser y vida interiores, se sitúa en la iglesia en cuanto la iglesia es un lugar de experiencias religiosas, procede de un sagrado influjo. El artista cristiano sólo puede crear cuando está tocado, pero ese toque tiene su origen en su yo individual.

Dice Guardini que su respeto y cariño van para la imagen de devoción, sin embargo su deseo es que la vida artística en la iglesia pudiera estar determinada con más energía por la imagen de culto. Y se pregunta "¿es todavía posible en absoluto para nosotros una imagen de culto? La pregunta es difícil, pues va unida a la crisis del arte en general, que busca una nueva base y va unida a la crisis de la vida religiosa Ambas están ligadas a la transformación de la vida social"[24]. Es realmente una pregunta actual, que él concluye:

> "La sensibilidad de la Edad Moderna en realidad no ha alcanzado en absoluto una actitud superior, sino que ha perdido un órgano; el órgano, precisamente, para esa otra cosa especial. Se le puede llamar el órgano para el misterio, o para lo litúrgico, o, dicho más en general, para el símbolo . La presencia mediante la imagen sagrada"[25].

Del Amo, sin embargo, anima a los artistas sin creencias cristianas a trabajar para las iglesias de los pueblos de colonización. En muchos casos les da la pauta de lo que hay que hacer y los artistas lo interpretan, aunque no se sienten identificados con estas obras. JLFA defiende el arte actual, el arte abstracto que es el arte de su tiempo y por tanto el verdadero arte. Se conforma con la imagen de devoción, inspiración del espíritu del artista para transmitir una emoción, un sentimiento, un estado con herramientas modernas. Aun así,

21. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "Vegaviana, un poblado de Extremadura", publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 202, 1958.
22. Pio XII, Discurso de Clausura del *I Congreso Internacional de Liturgia Pastoral.* Asís-Roma, 1956. "La jerarquía extiende aun su solicitud a todo aquello cuanto contribuye a hacer más hermosas y más dignas las ceremonias litúrgicas, sea que se trate de los lugares de culto, del mobiliario, de los ornamentos litúrgicos, de la música sagrada o del arte sagrado."
23. Recordemos el caso de Arantzazu, Villalba de Calatrava o Algallarín de la Torre, donde se destruye el fresco del presbiterio por orden del obispo, en presencia del propio FERNÁNDEZ DEL AMO.
24. GUARDINI, Romano, *La esencia de la obra de arte*, libro que contiene el texto "Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador de arte", 1939.
25. GUARDINI, Romano, *La esencia de la obra de arte*, libro que contiene el texto "Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador de arte", 1939.

6

7

Fig. 6. Cerámica del altar de Cañada de Agra. Autor: Arcadio Blasco. Fuente: Débora Bezares.
Fig. 7. Interior de la iglesia de El Realengo. Autor: Jose Luis FERNÁNDEZ DEL AMO, Talleres Granda. Fuente: Débora Bezares.

el pensamiento de JLFA está influenciado por Guardini, "porque no es religioso lo que sirve a la religión, sino lo que alumbra el misterio de lo sacro que hay en toda la creación"[26], declara en arquitecto. También en otras ocasiones incide sobre el mismo aspecto:

> "Sólo es arte religioso el que realizó un artista en trance de una iluminación Es la obra del hombre que quiere darnos la noticia que recibió de lo alto. Es un arte inspirado desde la fe. Es un arte de comunicación en el que se transmite un conocimiento con la potencia y la virtualidad del arte. Un arte originado en un acto religioso de iluminación por el que la luz es revelada en el objeto así concebido. Tal es el caso de un Cimabué o un Giotto; el de Santa Teresa o San Juan de la Cruz. Creo que ninguno de ellos hubiera sido el artista que fue sin la inspiración religiosa que les dio la talla de su humanidad asombrada"[27].

Entonces, ¿las obras de arte para colonización cumplen su función y sirven al hombre del s. XXI? JLFA no tiene más remedio que contar con los artistas jóvenes y modernos. Mejor ellos que los más inspirados en el espíritu, pero con un arte pasado de moda. El resultado son obras abstractas o figurativas, que utilizan un lenguaje actual, propio del hombre actual, para dar respuestas al hombre de hoy. Sin embargo, es deseable, necesario, que sean obras del tipo que describe en 1947, y que los genios como Chillida, Picasso o incluso Einstein han reclamado a lo largo de la historia:

> "Es sintomático el sufrimiento al crear, de que alardearon un tiempo de romanticismo los artistas. Aunque el crear trae desgarramiento en el hombre, culmina en gozo, y la sabiduría del Espíritu tiene el don de suavidad. El dolor es antes: el dolor viene a la hora de abrirse el alma al amor. Y antes: a la hora dura de la ascética expectación... Ascética de abstinencias penitenciales. Para limpiar los ojos y el alma y bruñirlos a la luz. El Espíritu de Verdad viene sobre la fatiga: el genio será fecundado al cabo de la vigilia… La inspiración no se da gratuitamente, sino como un preciado galardón al esfuerzo"[28].

26. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "¿Una integración de las artes?", conferencia pronunciada en los *Cursos de verano* en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander, 1968.
27. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., *El arte religioso de Venancio Blanco*, texto del catálogo de la exposición en el Ateneo de Madrid, 1974.
28. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., "Diálogo en Pentecostés", revista *Alférez* n. 5, Junio 1947.

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO LUSO-ESPAÑOL EN LOS AÑOS 40:
DOS CONGRESOS A TRAVÉS DE LA PARTICIPACIÓN DE MUGURUZA

Carlota Bustos Juez

España y Portugal se encontraban en los años cuarenta bajo dictadura política. Ambos países compartían los rasgos comunes de los regímenes totalitarios europeos; además, entre Franco y Antonio de Oliveira Salazar se estableció la alianza política a través del *Pacto Ibérico* (1942), con el que –entre otras cuestiones– se declaraba la neutralidad de la Península Ibérica en la II Guerra Mundial. En este contexto, se sucedieron una serie de congresos científicos concebidos como foro de intercambio entre especialistas españoles y portugueses, entre cuyos objetivos estuvo la difusión de la arquitectura.

El punto de partida de esta comunicación son dos congresos organizados en relación al trasvase de estas experiencias, cuyos temas se focalizaron en el problema de la vivienda humilde, el urbanismo y en los criterios de intervención monumental. El primero de estos congresos se celebró en Oporto en 1942. El segundo, más específico, fue el Congreso Luso-Español de Arquitectura, que tuvo lugar dos años después en Madrid y Lisboa.

En ambos encuentros luso-españoles participó uno de los profesionales de nuestro país con mayor responsabilidad arquitectónica del periodo, Pedro Muguruza Otaño (Madrid, 1893-1952), entonces Director General de Arquitectura. Muguruza ejerció este cargo de 1939 a 1946, tiempo en el que estuvo al mando de una de las instituciones encargadas de la reconstrucción del país tras la Guerra Civil, y de instaurar las medidas oficiales de la arquitectura franquista. No fue el único organismo de la posguerra con tales fines, también estuvieron otras instituciones y profesionales influyentes como el marqués de Lozoya como Director General de Bellas Artes, Pedro Bidagor al frente del urbanismo, José Tamés en el Instituto Nacional de Colonización, Gonzalo de Cárdenas y Prieto Moreno en Regiones Devastadas, José Fonseca en el Instituto Nacional de la Vivienda, López Otero en el ámbito docente, etc.

Al asumir el cargo de Director General de Arquitectura, la trayectoria de Muguruza estaba consolidada. Su obra y su representatividad en la cultura arquitectónica de los años veinte y treinta habían sido significativas. Ya era catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, académico de San Fernando, autor del Palacio de la Prensa (1925), restaurador del Museo del Prado y del Monasterio de Santa María de El Paular, etc. Entre sus proyectos figuraban la restauración del Palacio del Palhava (1936), embajada española de Lisboa[1] y,

1. MONTERROSO TEIXEIRA, José de: *El Palacio del Palhava: arquitectura y representación*, Embajada de España en Portugal, Lisboa, 2009.

en los años cuarenta, colaboró en el proyecto de la nueva embajada española de Berlín[2]. Estos ejemplos dan noticia no solo del nivel de los encargos que recibió el arquitecto, sino también, de los países hacia donde se centraban los intereses y las relaciones nacionales. Dentro de la carrera de Muguruza, a finales de los años treinta, comenzó su faceta de arquitecto político, lo que le permitió participar en las actividades desarrolladas entre las primeras filas de la disciplina, tanto nacionales como internacionales.

1942. CONGRESO DE OPORTO

El primero de los congresos luso-españoles en los que intervino Muguruza fue el celebrado en Oporto en junio de 1942. Se trató de uno de los encuentros celebrados por la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias y la *Associação Portuguesa para o Progresso das Ciêncisa*[3]. Era el séptimo que se realizó entre ambas asociaciones, que habían sido fundadas en 1908 y en 1917, respectivamente. Fueron doce los congresos conjuntos organizados de 1921 a 1970[4], que logaron poner en relación Portugal y España con el objetivo de establecer una organización científica peninsular. El propósito era aproximar las distintas disciplinas de lengua española y portuguesa, y abarcar todas las ramas de la investigación científica, las ciencias matemáticas, astronomía, ciencias naturales, filosóficas, históricas, etc.

En el Congreso de Oporto –que se trató del XXVII Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias– Pedro Muguruza, en calidad de Director General de Arquitectura, impartió la conferencia *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*[5]. El tema que quedó recogido en el título fue el hilo conductor que le sirvió para plantear el examen de la situación española de 1942, y para exponer la diversidad de los problemas a resolver con una sinceridad pasmosa. Trazó un análisis de los sectores sociales, tanto del medio rural como del urbano, y presentó el ínfimo nivel de vida relativo a un amplio sector de la población española.

Muguruza defendió la idea de que el Estado debía hacerse cargo de restablecer un orden y una estructura oficial, administrativa y eficaz, y determinar un plan nacional para acabar con las viviendas de condiciones míseras e infrahumanas. Se debía formular un programa amparado por unas leyes sensatas, realistas y flexibles; era necesario poner en marcha un programa basado en la teoría pero siempre apoyado en la práctica. Muguruza dio mucha importancia a la necesidad de que la teoría debía ir acompañada del conocimiento directo y real, y criticó que los procedimientos españoles estaban basados en cálculos exclusivamente teóricos, y no en los experimentales, que son los que realmente permite detectar y corregir errores.

> "La determinación actual de superficies para los tipos de viviendas protegidas coincide sensiblemente con las adoptadas por el Führer en la ley de 15-18 de noviembre de 1940. La diferencia estriba en que nuestras determinaciones son teóricas, en tanto que las alemanas han sido deducidas como consecuencia de una adaptación a la realidad de Alemania, mediante una investigación y un estudio minucioso" […] "Ha de prescindirse de toda experiencia extranjera como base digna de copia literal, limitando su influencia a la que merezca su fondo científico o su condición práctica, con aplicación fácil y directa a nuestras tan diversas cualidades"[6].

Para esta conferencia Muguruza elaboró un documento de más de cien páginas; el texto iba acompañado de gráficos estadísticos y comparativas sobre

2. OCÓN FERNÁNDEZ, María, *La embajada de España en Berlín. Mirada hacia el pasado, camino hacia el futuro (1938-2005)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2005.
3. *AUSEJO, Elena,* "La Asociación Española para el Progreso de las Ciencias en el Centenario de su creación", *Revista Complutense de* Educación, vol. 19, núm. 2, 2008, pp. 295-310. GARCÍA SIERRA, Pelayo, "La evolución filosófica e ideológica de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (1908-1979)", *El Basilisco*, 2ª época, nº 15, Oviedo, 1993, pp. 49-81. NUNES, Fatima, "O "público entendimento da Ciência" nos Congressos da Associação para o Progresso das Ciências: Portugal e Espanha. Estratégias e realidades institucionais", Relações Portugal-Espanha. Uma história paralela, um destino comum?" Zamora, (Edits. Fernando de Sousa / Celso Almuiña), Ed. Fundación Rei Afonso Henriques, Série Monografias y Estudios, 2002, pp. 231-243.
4. Oporto (1921), Salamanca (1923), Coimbra (1925), Cádiz (1927), Barcelona (1929), Lisboa (1932), Oporto (1942), Lisboa (1950), Coimbra (1956), Madrid (1958), Oporto (1962) y Lisboa (1970).
5. MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*, conferencia pronunciada en el XXVII Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, celebrado en Oporto, junio 1942, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1943.
6. MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*, 1943, pp. 14 y 68.9. MUGURUZA, Pedro: *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*, 1943, pp. 72.

los temas expuestos, tales como el tipo medio y las escalas de rentas usuales en las viviendas obreras, sobre crecimientos urbanos, relación de tierras cultivadas, tasas demográficas, datos económicos y laborales, porcentajes sobre cantidad, calidad y procesos de los materiales de construcción, etc. También incluyó mapas que reflejaban el territorio español y sus divisiones geológicas, geográficas y comarcales, las proporciones de viviendas insalubres y las que entonces había higiénicas; tasas de natalidad y mortalidad, sus causas. Además, Muguruza expuso veinte imágenes para ilustrar ejemplos al hilo de su discurso.

Figura 1. Esquema de viviendas insolubles en España (en MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento*, 1942).

Un discurso que tuvo el fin de exponer un marco muy concreto, con el objetivo de plantear la necesidad de elaborar un programa para "remplazar los tugurios inhabitables y humanizar la vida de los ocupantes". Una situación en la que se acusaba la falta de agua como elemento fundamental de vida, bien que escaseaba en sus tres dimensiones básicas: potable, de riego y residual.

Muguruza apeló a la urgencia de trazar estudios estadísticos sobre todos los aspectos que afectaban de manera directa e indirecta a los problemas de la vivienda. Esto suponía llevar a cabo una investigación pormenorizada sobre la cuestión, y a cada sector y oficio implicados debía *corresponderle* un estudio y su correspondiente experimentación. Se debían detectar los problemas y proponer soluciones reales, acordes al contexto económico y social de España.

Una de las conclusiones obtenidas por Muguruza se refiere a la dificultad de resolver los problemas detectados a corto plazo, dada la desproporción entre lo realizado y lo que aún debía hacerse, y el desnivel acusado entre la necesidad de actuar y las posibilidades de acción reales. El plan se desarrollaría en un plazo mínimo de veinticinco años.

Las medidas prioritarias para lograr frenar el desbarajuste económico de la edificación era conseguir la disminución del coste de la construcción de viviendas. Ya que era consciente de que el desequilibrio existente no solo era producto de la guerra, sino efecto del despilfarro generalizado en la construcción, por el empleo de materiales en cantidades excesivas, por la utilización de sistemas inadecuados de producción y por el recurso de medios materiales antieconómicos empleado durante décadas, sumado a la especulación. El material de construcción quedó señalado como objetivo de cambio de los procedimientos que debían perfeccionar los recursos entonces existentes:

> "Pudiera resultar de este examen la conveniencia de sustituir materiales ligeros o pequeños por otros más pesados o peores, pero más próximos, de mejor manejo, más familiares a la mano de obra local o de adquisición menos costosa; pudiendo convertirse la conveniencia teórica de emplear materiales intrínsecamente mejores o más económicos, en una dificultad práctica, por una mayor mano de obra o un desplazamiento de la misma, por dificultades de transporte o por carestía del proceso total de su empleo"[7].

La idea que Muguruza defendió –dentro de la ortodoxia de la doctrina de la autarquía adoptada por el régimen– es que era indispensable revivir el uso de materiales exclusivamente locales, sistematizar su producción y racionalizar esta empresa. Resultaba fundamental restablecer la artesanía que la organización industrial del siglo XIX había anulado. Era importante conocer las ventajas e inconvenientes del uso y proceso de cada material, de modo que sería aplicado a las circunstancias y peculiaridades de cada lugar.

7. MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*, 1943, pp. 22.

Figura 2. Proyecto del barrio de Picazo, Madrid (En MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento*, 1942).

"Existe hoy en España multitud de sistemas locales abandonados, cuya adopción resulta cada día más indispensable; igualmente existen procedimientos de edificación convertidos en rutina, donde resulta indispensable el estudio de la administración economizadora de los materiales como medio de llegar a reducciones de gasto insospechadas"[8].

En esta conferencia también trató el tema de la seriación. Si bien Muguruza era consciente de las ventajas y los beneficios económicos de la estandarización, veía en ello una amenaza en cuanto que la vivienda se convertía en una operación puramente mecánica. El ámbito doméstico no debía deshumanizarse y convertirse en máquina de vivir, y por ello, su construcción tampoco debía consistir en un proceso automático de montaje de piezas de una maquinaria; temió por la degradación de la mano de obra, de la artesanía y la negación de la personalidad local.

Al estudio sobre los procesos y los medios constructivos le siguió el análisis sobre la división social de los núcleos residenciales. Muguruza expresó su idea de incorporar en un mismo núcleo diferentes tipos de viviendas en el que diversas categorías sociales debían habitar relacionadas en cuanto a su labor común de producción. Se debía instaurar el equilibrio entre abastecimiento, trabajo y vivienda.

El plan para el mejoramiento de la vivienda debía englobarse en programas de ordenación urbanística; es decir, era importante que formaran parte de proyectos conjuntos en los que se establecieran las bases adecuadas de financiación, organización y desarrollo técnico-económico. A raíz de esta cuestión, Muguruza trató la conveniencia de crear Centros de Estudios de Urbanismo.

Además de conceptos generales, Muguruza se basó en ejemplos puntuales que debían servir de referencia. Los casos que mencionó fueron los planes comarcales de Madrid, Barcelona y Bilbao que estaban en marcha, así como el plan provincial de Guipúzcoa. También aludió al ejemplo que se estaba llevando a cabo sobre la vivienda de los núcleos pesqueros españoles. Asimismo,

8. MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*, 1943, pp. 23.

3

4

5

Figuras 3 y 4. Fotografías del antes y después de la inversión de 1.000 pesetas por vivienda (en MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento*, 1942).

Figura 5. Ejemplo de una vivienda de pescador en España (en MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento*, 1942).

comentó ciertos proyectos de viviendas madrileñas que estaban en proceso de ejecución: los poblados el Tercio y Palomeras, de Ventilla y Valdeacederas, el de Usera y el barrio de Picazo.

Por último, Muguruza aludió a una prueba puntual que se había acometido desde la D.G. de Regiones Devastadas –idea que se estudió desde la Junta de Reconstrucción de Madrid y fue realizada por su hermano, José María–, que consistió en invertir 1.000 pesetas por vivienda, para transformar una serie de casas preexistentes. Este proyecto tan solo lo mencionó, sin emitir juicios de valor, pues según apuntó "… el resultado técnico está a la vista: mil pesetas por casa bastan a transformarla; la reacción social, humana, está por conocer".

Las fotografías expuestas por Muguruza para ilustrar este proyecto reflejan viviendas en las que se había modificado la imagen, es decir, viejas casas con aspecto de nuevas. A pesar de que estas actuaciones fueron un intento por mejorar el exterior, donde los vanos se ampliaron, los materiales y elementos deteriorados fueron sustituidos, y se repararon vidrios, cubiertas, fachadas y cerramientos pero, con ello, no se resolvía lo esencial, ni se transformó el programa de necesidades, ni fueron introducidas las condiciones básicas de habitabilidad que siguieron siendo ancestrales.

> "Y aquí termina este estudio con la interrogante de un ensayo, con la esperanza puesta en unos resultados y con el propósito de seguir en un camino que no escapa a la incisiva crítica de quienes se han construido un sistema indeformable, sin contar con las realidades de la vida; pero no dejaré escapar tampoco toda ocasión que desde él se alcance para encauzar este problema hacia su verdadera solución"[9].

Esta conferencia trasmite una buena parte del pensamiento arquitectónico de Muguruza y su contexto; en ella queda recogida la esencia tradicionalista de sus ideas –en cuanto a la seriación, el empleo de materiales locales, en cuanto a las viviendas destinadas a distintas clases sociales–, preceptos que eran cohe-

9. MUGURUZA, Pedro, *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*, 1943, pp. 72.

rentes a la realidad económica y social española. A la vez, es un manifiesto de una parte de la cultura arquitectónica oficial de la posguerra española, que se mantuvo firme hasta los años cincuenta, momento de grandes cambios.

1944. CONGRESO LUSO-ESPAÑOL DE ARQUITECTOS

Tras la participación de Muguruza en el congreso de Oporto, también se encargó de preparar las ponencias para otro más específico, en este caso destinado a arquitectos. Para la organización del I Congreso Luso-Español de Arquitectura Muguruza viajó a Lisboa, cuya crónica de la visita fue recogida en el diario *ABC*. Por este artículo se conoce que el arquitecto visitó los edificios de la Casa de la Moneda, la iglesia de Nuestra Señora de Fátima, el nuevo aeródromo y las obras del gran estadio.

> "Tales construcciones acaban de ser visitadas por el sr. Muguruza, ese hombre incansable que con tanto amor se afana en embellecer nuestra patria […] Viene a preparar un congreso luso-español de arquitectura que en otoño se celebrará en Madrid y que se espera que ambos países pongan a contribución las diversas experiencias de sus realizaciones para con ellas facilitarse recíprocamente las iniciativas que bien pronto han de emprender"[10].

El periodista no solo registró las construcciones modernas que había visitado Muguruza, sino también ofreció cifras de los presupuestos portugueses destinados a la conservación de monumentos, y alagó las labores realizadas por la Dirección de Edificios y Monumentos Nacionales.

> "Uno de los aspectos que más llama la atención al viajero cuando entra en Portugal es la pulcritud con que mantienen su atuendo todos los edificios. Tanto si se trata de una casita aldeana como de un palacio episcopal, tanto de un viejo castillo como de un edificio público ultramoderno, todo está impecablemente conservado sin mengua alguna de su carácter, sin profanación ni mixtificación siquiera del gusto originario"[11].

El *Estado Novo* del gobierno de Salazar (1932-1968) ejerció unas directrices en materia patrimonial de recuperación estratégica, con el fin de ensalzar el pasado triunfalista, entre los que estuvo la catedral de Lisboa, los monasterios de Santa María de la Victoria y el Bélem o el Palacio de Villa Vinosa[12]. Durante la dictadura salazarista el criterio de intervención portugués estuvo basado en la reintegración estilística, sobre todo aplicado a los monumentos medievales, con el criterio decimonónico vinculado a la "unidad de estilo".

En nuestro país los criterios no estuvieron tan definidos, y la escuela conservadora había asentado una práctica más científica. Los organismos españoles del bando nacional encargados de la restauración del patrimonio fueron las Direcciones Generales de Regiones Devastadas y de Bellas Artes, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, del que Muguruza fue el primer comisario (22.05.1938-23.11.1939), sucedido por Francisco Iñiguez.

> "No es este el momento de justificar si es mejor para nuestro caso el seguir las tendencias restauradoras de Viollet le Duc, D. Vicente Lampérez y otros al final del siglo pasado, o las de reparación y consolidación de la Conferencia Internacional de Peritos, para el estudio de los problemas referentes a la protección y conservación de los monumentos artísticos e históricos, organizada por la Oficina Internacional de Museos, y celebrada en Atenas en octubre de 1931; de mi profesor Torres Balbás, o de los Sres. Gómez Moreno y Francisco Giner de los Ríos. En todos los casos y momentos guían nuestras decisiones estas doctrinas, las de la Escuela italiana representada por Boito y Giovannoni y las normas de la reciente Exposición de Arte Sacro de

10. RICO, Marino, "Congreso Luso-Español de Arquitectura", *ABC*, 9 mayo de 1943, pp. 20.
11. RICO, Marino, "Congreso Luso-Español de Arquitectura", *ABC*, 9 mayo de 1943, pp. 20.
12. BAPTISTA NETO, Ma. J., "*Monumentos Nacionais*. Memoria, Propaganda e Poder (1929-1960)", *Propaganda e Poder*, Edições Colibri, *Lisboa*, 2000, pp. 429-450.

Figura 6. Programa de la Primera reunión luso española de Arquitectos, Madrid, 1944 [Biblioteca ETSAM].

Vitoria, Arzobispado español y los Sagrados Cánones, y sobre todo el máximo respeto al monumento tal como era y el deseo vivamente sentido de restituir a Elche algo de los que teníamos, antes que la tea de los incendiarios con bastardo fin lo destruyese"[13].

Durante el franquismo se mantuvo en vigor la "Ley del Tesoro Artístico" del 13 de mayo de 1933 –vigente hasta 1985–, así como el Reglamento de la misma de 16 de abril de 1936. El hecho de que la legislación en materia de patrimonio no fuese modificada durante la dictadura es llamativo, pues fue habitual el revocar por sistema todo reglamento que tuviese una posible filiación republicana, en un proceso más de actitud visceral que racional. No obstante, a pesar de la misma legislación en la República y en la posguerra, hubo diferencias en cuanto a la disciplina restauradora. Muchas de las intervenciones acometidas en la posguerra fueron necesarias, pero también hubo casos –como los tan significativos de Oviedo o Belchite– que fueron aprovechados como propaganda de victorias y como los símbolos políticos de los vencedores. Algunos de los protagonistas de la restauración arquitectónica de la posguerra fueron Menéndez Pidal, Prieto-Moreno e Íñiguez, el cual había sido designado por el propio Muguruza para hacerse cargo de la restauración del Castillo de la Mota e instalar en él la sede de la Sección Femenina; Luis Feduchi –coautor del edificio Capitol– se encargó del mobiliario y decoración interior.

En este contexto, en el otoño de 1944 se celebró el Congreso luso-español de Arquitectos (Madrid, 30 de septiembre-4 de octubre), cuyos discursos y actas no han sido localizados. El único documento al respecto al que se ha tenido acceso es el programa de mano encontrado en el archivo personal de Muguruza, conversado en la biblioteca de la ETSAM. Según el cuadro de actividades recogidas en el díptico, tras una bienvenida y un vino de honor ofrecido por la Dirección General de Arquitectura –que por entonces estaba ubicada en la Avenida Calvo Sotelo 17, actual paseo de Recoletos, casi esquina con la calle Almirante–, se visitó la Ciudad Universitaria, El Escorial, el "Monumento de los Caídos" [sic] (si hace referencia al Valle de los Caídos tuvieron que visitar las obras, pues no fue inaugurado hasta 1959), el Museo del Prado y el Palacio Real; las sesiones fueron celebradas en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, edificio cuya conservación había estado a cargo del propio Muguruza de 1918 a 1936[14].

13. SERRANO PERAL, Antonio, "Proyecto de restauración de la iglesia de Santa María de Elche", *R.N.A.*, 37, enero 1945. , pp. 16-17.
14. BUSTOS JUEZ, Carlota, "Aproximación a la actividad de Pedro Muguruza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, nº 114-115, 2012-2013, pp. 215-238.

La siguiente noticia que se ha podido localizar de estos congresos es otra crónica de Marino Rico, corresponsal del *ABC* en Lisboa, sobre el III Congreso luso-español de Arquitectura y Urbanismo[15]. El objetivo de este congreso fue el resolver los problemas relacionados con las habitaciones económicas en los grandes núcleos urbanos. De ello quedó planteada la cuestión de la inconveniencia de realizar barrios obreros, en donde viviera una sola clase social, solución que agravaba las diferencias sociales. El Congreso, finalmente, estableció las siguientes tres conclusiones: "*Primera*: Necesidad de dar a las escuelas de primera enseñanza conocimientos sobre urbanización, enseñando a adecuar esta con la Naturaleza. *Segunda*: prohibir la utilización de terrenos para fines impropios y evitar la alteración de tradiciones artísticas. Y *tercera*: Exigir para la construcción de todo edificio que los terrenos que reúnan todas las condiciones indispensables de urbanización"[16]. De este congreso, además del artículo de prensa, solo se ha localizado el dato de que contó con la asistencia de José Moreno Torres, entonces director de Regiones Devastadas[17].

Sirva este texto como una aproximación a las relaciones luso-españolas de los años cuarenta. La conclusión es que fue un momento de acercamiento entre los profesionales de ambos países, facilitado por el singular momento político, que tuvieron intereses coincidentes y que compartieron experiencias en materia arquitectónica. Pero, todavía queda mucho por investigar sobre el tema, y más que cerrar, este artículo deja abierta la línea de estudio sobre los arquitectos involucrados (tanto ibéricos como internacionales) y sus ponencias en estos congresos.

15. RICO, Marino, "El III Congreso luso-español de Arquitectura y Urbanismo", *ABC*, 19 de octubre de 1944, pp. 15.
16. RICO, Marino, "El III Congreso luso-español de Arquitectura y Urbanismo", *ABC*, 19 de octubre de 1944, pp. 15.
17. "Regreso del sr. Moreno Torres", *ABC*, 20 de octubre de 1944, pp. 13.

DIARIO DE VIAJE DEL HAMSTER
SOBRE LA FORMACIÓN Y CONFIRMACIÓN DE JESÚS BERMEJO GODAY EN EL NOROESTE ARGENTINO

Damián Capano

INTRODUCCIÓN

Esta intervención aborda la experiencia educativa del arquitecto gallego Jesús Bermejo Goday en el noroeste argentino entre 1949 y 1955, como alumno y profesor del Instituto de Arquitectura y Urbanismo (I.A.U.) de la Universidad de Tucumán bajo la tutela de sus fundadores Jorge Vivanco y Alberto Le Pera.

Recién comenzados sus estudios universitarios en Madrid, conoce al arquitecto chileno Juan Borchers (1910-1975), quien residió en España en varias ocasiones realizando investigaciones en el Archivo de Indias. Borchers había entablado amistades con Francisco Saenz de Oiza, Julio Cano Laso, Rafael Moneo y Manuel de Terán (fundador del actual Museo Reina Sofía). Ésta figura va a ser crucial en la formación arquitectónica de Bermejo, antes, durante, y después del viaje a Sudamérica. En 1947, Borchers había visitado recientemente el I.A.U. becado por la Comisión Nacional de Cultura para intercambiar temas en relación a la enseñanza[1]. Él logra convencer a Bermejo de ir a estudiar allí la arquitectura moderna siendo el único europeo que se dirigió a Tucumán, mientras otro extranjero, Fernando García Redón (colombiano) era animado por Josep Lluís Sert.

Luego de largas tramitaciones, con sólo 19 años y una carta de admisión del Instituto que ofrecía una beca ficticia para poder salir de España, llegaba al Instituto el joven Jesús Bermejo en Diciembre de 1949, y a quien el mismo Jorge Vivanco[2], que trabajaba junto a sus alumnos vestido con uniforme de conserje, recibió con la frase… "¡llegó el niño Jesús!"[3].

EL INSTITUTO DE ARQUITECTURA DE TUCUMÁN EN EL MARCO AUSTRAL

En aquellos años Europa se reestructura lentamente sobre la rivalidad espacial entre los dos estados más poderosos y vencedores de la guerra, mientras la Argentina se convierte en un seductor destino profesional y artístico por su intenso desarrollo cultural y bonanza económica. La radiografía del país para la segunda mitad de los 40´s evidencia un acelerado desarrollo industrial que sustituye a la importación cambiando así la estructura de consumo; una importante intervención del estado en la dotación de vivienda; y redistribución

1. Diario el Trópico. Visita del Arquitecto Juan Borchers. Pag.
2. Jorge Vivanco (1912-1987) fue uno de los arquitectos urbanistas argentinos, discípulos de Le Corbusier que participó del Grupo Austral, y con quienes se presentó para el Plan Regulador de la Ciudad de Mendoza. Inicialmente socio de Antonio Bonet y Valerio Peluffo, decidió trasladarse primero a San Juan para participar de un proyecto integral de reconstrucción luego de un terremoto, y luego a Tucumán, donde ganó un concurso junto a Eduardo Sacriste para la realización de un dispensario. Desde 1946 reside en el cerro San Javier, como director del Instituto de Arquitectura y Urbanismo hasta 1950. Delegado argentino del CIAM de Bridgewaters, entró en contacto con Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, Cino Calcaprina, Luigi Piccinato y otros profesores italianos a quienes contrató para formar parte del instituto en las áreas de historia y construcciones. A partir de entonces desarrolló para la provincia de Tucumán y varios gobiernos provinciales, estudios urbanos y proyectos de gran escala entre los cuales se encuentran las Bases para el plan Regulador Jujuy-Palpalá.
3. Entrevista a Jesus Bermejo Goday. Madrid, 11-11-2014.

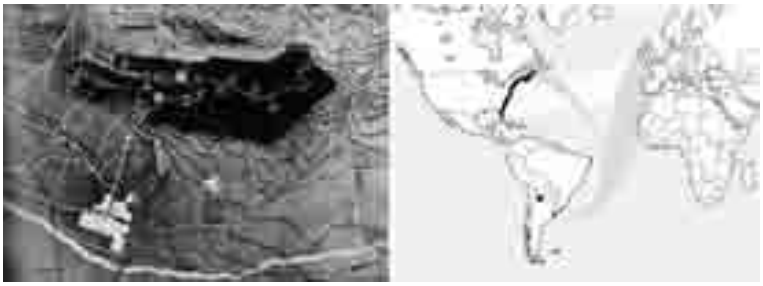


Fig. 1. Implantación de la Ciudad Universitaria (negro) respecto de la ciudad de Tucumán (blanco).

a favor de las clases populares. Todo esto constituye el intenso desarrollo argentino, tecnocrático, que convoca a la nueva arquitectura moderna, articulado por un estado con capacidad para encarar la obra pública de grandes escalas.

Debajo de cualquier estudio de una secuencia histórica colectiva, siempre se encuentra sedimentada la "borra" de la geografía. Así como Estados Unidos, por su amplia exposición al Atlántico se encuentra condenada a ser una confederación, la Argentina se encuentra condenada a ser un país unitario[4]. Por su situación de remota latitud austral respecto de USA y Europa, su cabeza gigante en los Puertos de Buenos Aires, y la falta de vértebras internas, dejan raquítico al interior del país frente a la metrópolis mercantil a lo largo de su corta historia. Sin embargo, durante la década del 40 y principios de los 50´s aquel monstruo austral, macrocefálico, experimenta en el ámbito cultural y científico, una especie de contraparte, o alter-ego en Tucumán, ciudad septentrional a pie de la cordillera, a donde se dirigen científicos, artistas y figuras de importancia mundial sin pasar por la capital.

Esta sinergia se debió a su doble condición de borde y centro, referencia del país. Situada sobre la llanura, se encuentra al borde de una zona climática subtropical, cuya riqueza de flora, fauna y recursos naturales atrajo a estudiosos científicos de todo el mundo. A su vez es centro geográfico de la región del N.O.A. (Noroeste Argentino) un centro mercantil, institucional y administrativo desde los tiempos de álgida conexión entre los virreinatos de Río de la Plata y al Alto Perú, sobre la base de una región donde el imperio inca, había dejado su más extensa red de caminos, pueblos y fortificaciones.

En materia de investigación, Tucumán había constituído una Universidad que contó con figuras que crearon formas académica no convencionales (Manuel García Morente, Alfred Metraux, Miguel Lillo y Horacio Descole)[5].

En 1946, al mando del rector Dr. Horacio Descole, Tucumán intenta una universidad de investigación estructurada en la noción de "institutos", en la que coinciden en tiempo y lugar, profesores extranjeros de alto prestigio en todos los campos del conocimiento, músicos, bailarines, cineastas, y personajes anónimos exiliados, que para ese entonces tienen problemas políticos con los regímenes de Europa. Además, se inicia una orquesta sinfónica de la Universidad y el periódico universitario El Trópico.

Un Instituto debería estar ubicado en íntimo contacto con los elementos de su especialidad, por lo tanto el Instituto de Arquitectura y Urbanismo era uno de los primeros en nacer con la misión de investigar, proyectar y construir la

4. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. "Sarmiento–Meditaciones sarmientinas. Los invariantes históricos en el Facundo. Ed. Beatriz Vitierbo. Rosario, 2001.
5. Conferencia de Jesús Bermejo Goday en el Colegio Argentino de Madrid.

2

3

Fig. 2. Maqueta de estudio del casco principal sobre el cerro San Javier.

Fig. 3. Visita a obra del presidente Juan D. Perón.

ciudad universitaria y suministrar arquitectos urbanistas para el Plan de Buenos Aires. De esta manera se integraba la docencia, investigación y la práctica profesional en una acrópolis[6] sobre el cerro San Javier (a 12 km y 700 m por encima de la ciudad), y las instalaciones del instituto de arquitectura se encontrarían a un lado de la obra, in-situ. Cabe destacar que por su escala y dimensiones, la intervención se asemeja más a trasladar la ciudad de Atenas al monte Himeto.

DE LA VIDA URBANA AL CONTACTO CON EL MEDIO REGIONAL

> "Hace algunos años, tuve la fortuna de dictar un curso en la Universidad de Tucumán, una ciudad septentrional de la Argentina, situada al pie del Aconquija, donde un grupo de valerosos arquitectos, con singular audacia, habían tratado de establecer una escuela de arquitectura que, por las condiciones ambientales en que se encontraba, constituyó para mí el laboratorio humano más desconcertante de la época"[7].

Ernesto Nathan Rogers (profesor de Teoría de la Arquitectura y comisionado por el I.A.U. al Plan de Buenos Aires) recordaba de esta manera su experiencia educativa en el instituto, luego de sido llevado por Vivanco desde Buenos Aires a Tucumán a bordo de un Fiat 1.100, es decir un auto a escala europea, desde la costanera del Río de la Plata, a los trigales de la Pampa, las salinas desiertas entre Córdoba y Tucumán donde discutían sobre las medidas del palacio Farnesio[8].

Para 1950, Bermejo comienza sus estudios en el I.A.U. que todavía funcionaba en la ciudad, como ayudante del profesor italiano Cino Calcaprina en la traducción al castellano del texto "Saper vedere l'architettura" de Bruno Zevi. Estaba recomendado por Borchers, a Le Pera y Vivanco como tutores. Su vida se desarrolla en el ambiente urbano de una ciudad plana y muy extendida cuyas manzanas miden 20 metros más que el estándar de las Leyes de

6. La idea de uno de sus fundadores, Jorge Vivanco, era la de levantar una acrópolis del conocimiento.
7. NATHAN ROGERS, Ernesto. Experiencia de la arquitectura. Trad. Horacio Crespo.Ed. Nueva Visión. Buenos Aores, 1965.
8. LIERNUR, J. F., & PSCHEPIURCA, P. (2012). La red austral: Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965) / Jorge francisco Liernur con Pablo Pschepiurca Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012; 1ª ed., 1ª reimp. Pag. 354.

Fig. 4. Clase de urbanismo (Memoria de la Universidad Nacional de Tucumán 1948).

Indias. Reside como pensionista en la en la casa de un sacerdote español a quien su familia conocía, mientras este reside en el palacio del obispado. Tan solo alguna visita esporádica al cerro a visitar las obras de la ciudad universitaria, que requería una organización especial. Allí se levantaban las 33 viviendas para profesores, la estructura de hormigón del monobloque residencial cuya primer etapa poseía una longitud de 110 metros, una planta eléctrica, un acueducto de 20 km y un funicular que en el futuro subiría estudiantes y profesores al cerro en nueve minutos.

Durante su primer verano, Bermejo iría a Chile a trabajar con Borchers y años más tarde éste le recibiría como socio.

Entre el clima de entusiasmo y las ganas de trabajar, las jornadas en el instituto no tenían horario y cada profesor dictaba varias materias, impulsado por la necesidad de modificar el estado virgen de muchos de los alumnos[9]. Muchas de las clases eran durante la noche, cuando el sol de Tucumán bajaba y la reunión era más fresca.

A diferencia de la Escuela de Postgrado de Harvard que encaraba una agenda académica similar impartiendo la arquitectura moderna, los alumnos de Tucumán exceptuando a Jesús, fueron reclutados entre los habitantes de la región. Había muchas tecnologías de las cuales no poseían la menor información. La mayoría de ellos no había subido nunca a un avión, ni tenido la experiencia directa de una obra de arte o un edificio clásico.

El punto de partida de la formación era visual, intuitivo y concreto, graficando en la misma escala y comparando ejemplos conocidos que se salían de lo "arquitectónico" con ejemplos canónicos del mundo, como relevar un rancho de adobe, la sección 1:1 de un vagón de ferrocarril construido en los talleres locales, o un Volkswagen Tipo 1.

Ni siquiera las clases de plástica se alejaban de la realidad edilicia y la emergencia de formar arquitectos capaces de transformar el potente medio montañoso sobre el cual se había decidido deliberadamente operar. Se propone el estudio de la plástica arquitectónica sobre ejemplos del paisaje natural especialmente el del cerro de San Javier y se plantean temas de investigación sobre color, geometría de las proporciones, vegetación. La unión evidente entre plástica abstracta y naturaleza fue una importante contribución que a su vez había sido un método seguido por Alvar Aalto.

Otra aplicación concreta de la plástica abstracta en el plano fue como el problema de un plano en el espacio, no para hacer mondrianes, sino resolver una fachada con llenos y vacíos, o una carpintería, *"claro que Mondrian puede ser una ayuda"*[10].

En una vitrina de la recién compuesta biblioteca, bajo llave, se encontraba la colección completa encuadernada de la revista *L'Esprit Nouveau*, que era la Biblia o el Corán para el Instituto[11].

Entre 1952 y 1954, comenzaban a funcionar en el cerro las viviendas de profesores y las estructuras de quonsets[12] donde se impartirían las clases del instituto, constituyendo el primer ensayo de aplicación del sistema educacional residencial[13].

9. ZALBA, Hilario, Revista Summa. N° 204, una arquitectura Natural. Septiembre, 1984.
10. Ver Legajo de Rafael Onetto. Folio 36, Informe a Vivanco dic. 1948.
11. Entrevista Jesús Bermejo. Madrid, 13-10-2015. Sobre la colección L'Esprit Nouveau "...obra fundamental, adquirida en París, creo mediante concurso e intervención del Consulado argentino. Este libro era la Biblia o el Corán del Instituto."
12. Estructura ligera prefabricada de chapa corrugada con una sección semicircular, que fue introducida y utilizada por el ejército británico durante la primera y segunda guerra mundial. Las mismas fueron adquiridas por la Universidad de Tucumán en la posguerra.
13. Diario el Trópico 1947.

Fig. 5. Estructuras de quonsets donde funcionó el Instituto sobre el cerro.

Sin embargo, la Argentina siempre carga detrás de cada historia "una interna", un conflicto, una rivalidad, una tensión, a menudo entre grupos que buscan fines similares. Para ese entonces, una nueva situación política del país reconvertía al Instituto en Facultad, alejaba paulatinamente a sus profesores fundadores Jorge Vivanco, Horacio Caminos, Eduardo Sacriste, Alberto Le Pera y Hilario Zalba, al mismo tiempo que el gran proyecto del casco principal universitario sobre el cerro San Javier, cedía su energía al proyecto del casco secundario hospitalario a pie de cerro bajo el plan sanitario nacional del Dr. Ramón Carrillo. Este nuevo plan pretendía organizar la medicina en torno a dispensarios urbanos y ciudades hospital exteriores a la ciudad. Es decir que para cuando el Instituto de Arquitectura lograba funcionar en el cerro, las obras edilicias más importantes estaban abajo.

Durante su segundo verano en Tucumán, Bermejo se traslada a la Ciudad de San Salvador de Jujuy al trabajar en la municipalidad[14], donde Jorge Vivanco, ya desvinculado del IAU se encontraba realizando el Plan Regulador. Las tensiones políticas que existían en la Universidad, incluso llegaron a intimarle oficialmente a ratificarse sobre una carta firmada en apoyo a Vivanco (considerado por las nuevas autoridades como un elemento cercano a la izquierda). Debido a esto, su idea era concurrir lo menos posible a la universidad, y tratar de terminar pronto aprobando la asignatura de Proyectos por libre. El tema que le asignarían en el examen sería un hospital. En Jujuy tuvo el lujo de cenar todas las noches en el mismo hotel donde se alojaba Vivanco, mientras corregían su proyecto teórico de hospital. Allí se sucedieron valiosas lecciones de arquitectura en donde un detalle constructivo podía ser justificado desde la gran escala, o el *parti* de una vivienda unifamiliar resultar determinado por el estudio de la región.

MAÑANA DE PRÁCTICA EN LA LLANURA Y TARDE DE CLASES EN LA MONTAÑA

Jesús Bermejo comienza a articular la vida universitaria con la práctica profesional, trabajando las como dibujante en el proyecto de la ciudad Hospital de Horco Molle y subiendo al cerro para acudir al Instituto por la tarde.

Formaba parte del equipo de Eithel Federico Traine, quien fuera enviado en 1952 por el Ministerio de Salud Pública para realizar el proyecto, al mismo

14. Con el término municipalidad se denomina en Argentina a un Ayuntamiento.

Fig. 6. Escuela de Enfermería.

tiempo se sumó como profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNT. A partir de 1953, se trasladaron a trabajar en los predios de Horco Molle, siendo la primera vez que arquitectos y estudiantes se instalaban en medio de la selva tucumana[15].

Pensemos que Horco Molle se encuentra en la cota 700 msnm, mientras que el Instituto de Arquitectura y Urbanismo funciona en la cota 1200 msnm. Un estudiante de arquitectura que en su jornada diaria cambia de cota 500 metros, ascendiendo a caballo por un sendero que ellos mismos abrían a punta de machete. Para ese entonces, no existía otra alternativa de conexión más que un camino vehicular intrincado que doblaba el tiempo del viaje, ya que el funicular proyectado aun no funcionaba.

En dicha diferencia de altitud cambia el clima, que se vuelve más fresco, cambia el bioma, que pasa de la llanura agrícola chaqueña a selva montana y por supuesto, cambia la arquitectura[16].

En la ciudad Hospital también reside, junto a otros estudiantes en la denominada Casa Uno o de invitados, una de las viviendas para médicos recién inauguradas, colindante con la ladera selvática[17].

La urgencia de las obras llega a tal punto que los mismos planos que se dibujaban por la mañana, comenzaban a ser ejecutados por el contratista durante la tarde.

Para optimizar los trabajos, y debido a la constante inestabilidad de las administraciones, se debería comenzar por los elementos más sencillos echando mano de los proyectos realizados para las edificaciones del casco principal y sus estrategias principales según el programa o la situación topográfica. Primero se encara la cerca, las 35 viviendas para médicos y las bóvedas cáscara que cubrirían talleres de mantenimiento apoyados en los medios constructivos usuales, en la mano de obra local, con mamposterías a la vista y basamentos en muros de piedra.

Todos los dibujantes del proyecto eran estudiantes del instituto, que intentaban personalizar las tipologías de vivienda seriada mediante concursos internos de diseños individuales para pérgolas, terrazas y fachadas. Quizás la obra más representativa del complejo sería la escuela de enfermería, resuelta con una arquitectura de configuración en "H" que se ajusta al medio, sin caer por ello en gestos estéticos o folclóricos, una síntesis entre la modernidad internacional y su propio contexto físico y cultural.

De aquellos primeros concursos internos entre alumnos, se comenzaron a producir participaciones en concursos reales de obras públicas, en donde competían alumnos contra profesores del I.A.U. Los estudiantes que residían juntos, dedicaban las noches a la preparación de las propuestas, en los mismos tableros donde trabajaban en la mañana. Fruto de estas vigilias, fueron el tercer premio del Centro Cívico de Santa Rosa de la Pampa (1955) junto a Oscar F. Sabaté; el proyecto Plaza de Fontenoi junto a Norman C. Fletcher, arquitecto del estudio de Walter Gropius, para la Unesco de Paris; y el primer premio para un Hospital de 120 camas en Eldorado, Provincia de Misiones (1957).

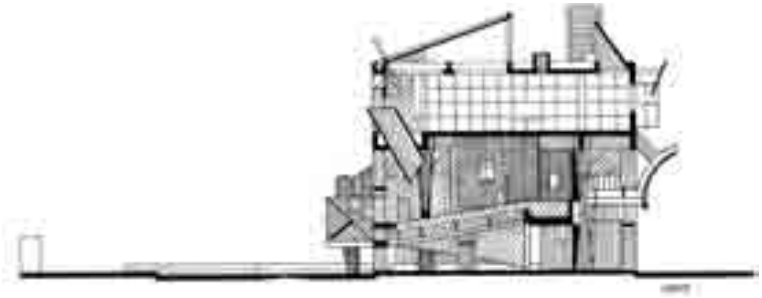
15. MARIGLIANO, Franco. Tesis doctoral. "El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán. Modelo arquitectónico del Estado y Movimiento moderno en Argentina (1946-1955). Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán – Argentina.

16. "En el cerro San Javier, aledaño a la ciudad de Tucumán, a igual latitud, pero a una altura de 1200 msnm, el problema es diferente. En esta zona en la que en pleno verano cuando en la ciudad el calor es sofocante y quisiera abrir todo el frente de la casa en San Javier se duerme con frazada." Sacriste, Eduardo, "Charlas Docentes". Ed. Universidad de Tucumán. Tucumán, 1992.

17. GODAY, Manuel, "Sentires Que". Ed. Fisuras. Madrid. Pag 93. Pasados tres años de experiencia en Tucumán y sucesivos viajes a caballo a través de los valles y cadenas que corrían perpendiculares al itinerario entre el casco secundario y los quonsets, Bermejo se encuentra adaptado al noroeste argentino. Recién graduado, su confianza y experiencia en obras de arquitectura de gran escala en estrecho contacto con el medio natural, le confieren un espíritu mucho más independiente y movedizo.

7

8



9

Fig. 7. Maqueta del concurso para La Pampa, realizada con neumáticos de coches.

Fig. 8. Fotos de obra. Colocación de las bóvedas cáscara.

Fig. 9. Edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (1962-1965).

Los edificios proyectados por Bermejo, responden al contexto constructivo argentino, donde la estructura de hormigón armado es más accesible y duradera que las metálicas, más aun en climas húmedos con grandes variaciones térmicas. Y en términos de economía, una mano de obra que no requiere especialización, así como la disponibilidad de maderas para los encofrados resultan claves. Se trata de ensayos racionales de encarar edificios de grandes dimensiones a través de una estructura ordenada y modular que afirma las geometrías rectas del encofrado más sencillo. De la mano del material, la construcción se convierte en la sustancia visual de las obras.

La prefabricación que Pierre Luigi Nervi utilizaba en Italia se adaptaba mejor al marco nacional y sudamericano que la de la Escuela de Chicago. Con el hormigón se puede prefabricar piezas in situ, en el suelo para luego ser izadas, mientras que el acero necesita de un grado de industrialización, prefabricando las piezas en taller. Para lo cual se reduce su empleo solo a los marcos. Las soluciones ideadas para las estructuras más importantes muy lejos quedan de Jean Prouvé (Francia), que puede dibujar un perfil o Konrad Waschman (U.S.A.), que puede diseñar y conformar una unión. Lo más parecido que había a mano era la cilindradora de chapa que poseía un contratista de carpinterías llamado Pastichoti, quien dibujaba perfiles complejos en escala 2:1.

El juego plástico que evidencian los elementos portantes, brisolei y texturas de hormigón visto del brutalismo corbuseriano de la Tourette o Ronchamp, todavía no ha visto la luz, y no lo hará hasta sus trabajos en Chile junto a Juan Borchers entre los cuales se destaca el Edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (1962-1965), también conocido como Edificio Copelec, declarado Monumento Nacional de Chile[18]. En Chile, la escala de los trabajos será más acotada y los tiempos de las obras serán más razonables, permitiendo una mayor carga o densidad de diseño en los elementos del proyecto, aflorando la expresión personal.

18. BOCHERS, Juan. *Meta-Arquitectura.* Ed. Mathesis, Santiago, 1975.

Fig. 10. Jesús Bermejo en Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Chile.

EPÍLOGO. LA INTELECTUALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA

Todos los sucesos y experiencias sudamericanas analizadas anteriormente, necesitan buena dosis de perspectiva y contexto.

Finalmente en 1973 Jesús Bermejo retorna a España donde ejerce como profesional y docente en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, realizando allí su Tesis Doctoral bajo la tutela del mismo Juan Borchers y llegando a ser Director del Departamento de Proyectos.

Brochers contaba con una autoeducación itinerante y un alto grado de rigor, cargada de reflexiones filosóficas sobre la percepción visual de la materia con la que proyectamos y una incesante búsqueda de las formas elementales. Gran parte de esta teoría que concibe a la arquitectura como un organismo vivo, sedimentó en las libretas de viaje de Borchers confeccionadas durante la década de 1950 y fueron retomadas por Bermejo en su tesis doctoral así como en varios artículos (publicados o esotéricos). El pensamiento de Bermejo se centró en la percepción de las formas en la lejanía (reflexiones sobre lo que Borchers había denominado "arquitecturas remotas") y la importancia del 7 como número, base proporcional y medida[19].

El regreso definitivo a España luego de casi 25 años de labor en Sudamérica, será una oportunidad para desarrollar intensamente la docencia y quizás este ambiente, o la distancia adquirida respecto del cono sur, suscitará momentos de descubrimientos íntimos, entendimiento del material y continuidad con el pensamiento de Borchers.

Para Jesús Bermejo, la inicialmente arriesgada decisión de viajar a un remoto sitio casi sin referencia histórica o artística a estudiar la nueva arquitectura moderna; su participación activa en los equipos de proyecto reales como una ciudad hospitalaria o un centro cívico; conforman el diario de viaje de un hámster por los tubos del uno de los primeros laboratorios de arquitectura más interesante y desconcertante de la época. La experiencia de vivir en comunidad en una angosta cornisa sobre la naturaleza encarando un megaproyecto edilicio, saliéndose del medio urbano existente, que es un "término medio" a superar para colocarse en escala de los verdaderos problemas de la región, constituye en la modernidad latinoamericana un efímero pero intenso ejemplo de congruencia entre las manifestaciones arquitectónicas, y una idea de desarrollo genuino, vital y concreto, fijando responsabilidad a la Universidad en la conformación de nuestro hábitat.

19. Existe un pequeño estudio de la relación proporcional que existe entre las medidas del balón de fútbol y las dimensiones corporales del futbolista Diego Armando Maradona, basada en múltiplos del número 7, no publicado por ser considerado "poco académico". Entrevista a Jesús Bermejo Goday. Madrid 13-10-2015.

ARQUITECTURA, DEPORTE Y SOCIEDAD
VESTIGIOS DE UN MADRID ITALO-ALEMÁN EN LA PROLONGACIÓN DE LA AVENIDA DEL GENERALÍSIMO

Antonio Cidoncha

Estudiar empresas de tal magnitud como fueron las obras para la prolongación del Paseo de la Castellana[1] desprende una ingente cantidad de datos, nombres, planes y recelos. Esta información discurre en todo caso alrededor de personalidades muy destacadas; arquitectos, urbanistas y políticos cuyas aportaciones en el transcurso del siglo XX nos llevaría a conformar un relato resumen de la más relevante arquitectura española. Como no podía ser de otra manera, la crónica del proceso se vio alterada por la guerra civil, de la misma forma que las posteriores narraciones se ven en la mayoría de los casos comprometidas por sus consecuencias. Correspondencias, viajes, bibliografías de archivos documentan estos hechos y han permitido reclamar autorías intelectuales en base a referencias de arquitecturas desarrolladas por modelos políticos afines a los defendidos.

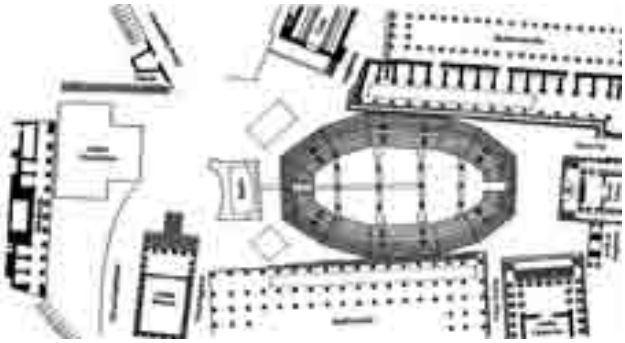
Son sin embargo tenues vestigios los que en ocasiones, por su olvido, protagonismo, o aparente banalidad, caracterizan de manera más evidente los anhelos reales de promotores y usuarios de estas operaciones, por encima del valor simbólico de los grandes trazos con voluntad de ordenar un futuro incierto. Como si de una expedición arqueológica se tratase, es necesario profundizar en el tiempo –más quizás de lo debido– y abordar los límites entre la disciplina arquitectónica y la sociología para justificar la tesis de como un encuentro inesperado con un humilde estadio de fútbol a las afueras de la capital se concretó en un punto clave para entender un enclave protagonista en el Madrid de nuestros días.

LA URBANIDAD DEL ESPECTÁCULO CLÁSICO

Las dimensiones de los pilares que sustentan la cávea del Coliseo Romano son testimonios tectónicos de un fenómeno como fue el de los espectáculos de gladiadores, ya de gran popularidad en la tardía Roma Republicana, y que como da muestra esta estructura, adquirió un peso capital en la sociedad de la época. Sin embargo, su origen concreto dista en formalización y relación urbana de la realidad que representa esta obra culmen, ahora símbolo fosilizado de un movimiento que por el contrario ha ido evolucionando hasta lo que hoy conocemos como la industria del deporte moderno[2].

Su asociación con rituales religiosos procedentes de funerales de la aristocracia emplazaron estos primeros espectáculos en el centro del foro

1. Denominada Avenida del Generalísimo desde 1939 hasta 1949, si bien su ampliación siguió conservando este nombre hasta 1980.
2. Si bien Olimpia con varios siglos de antelación fue el origen de escenarios de disputas regladas, la urbanidad, nula, de los recintos no lejos del mar Jónico reflejaban un carácter de festejo, lejos de la trascendencia que adquirirá en el imperio romano. Así, en la Odisea, durante la recepción dada por los *feacios* en honor a Ulises, éste, después de haber admirado a los participantes de las distintas pruebas, tuvo que lanzar el disco para responder a un desafío: "la piedra partió silbando y con tal ímpetu que los *feacios*, ilustres navegantes que usan largos remos, se inclinaron hacia el suelo. El disco, corriendo veloz desde que lo soltó la mano, pasó las señales de todos los tiros"



1

2

Fig. 1. Posible reconstrucción de las tribunas de madera en el Foro Romano. Dibujo P. Stinson.

Fig. 2. Plano del *Domus Aurea.*

Romano[3], garantizando un punto de encuentro para los visitantes de la capital. Esta posición privilegiada obligó a la concepción de una estructura de madera capaz de albergar en sus gradas a aproximadamente 10000 personas, y a la vez ser posible de desmontar y almacenar para volver a liberar el espacio urbano en un reducido espacio de tiempo. Estas estructuras de madera fueron variando de forma hasta dar con la más adecuada para completar el espacio trapezoidal resultante entre los templos (Fig. 1).

El contraste de materiales y proporciones de los templos del foro con el precario entramado de madera no hacía más que acrecentar la sorpresa que provocaba descubrir semejante espacio. La transición desde el bullicioso exterior a través del esqueleto estructural otorgaba una solemnidad que convertía el recinto en un templo más del conjunto del foro. La consolidación de este tipo de eventos como un espectáculo en sí mismo llamó la atención de todo tipo de autoridades. Comenzando por las religiosas, que realzaron el valor del sacrificio como ofrenda a los dioses, y sobre todo las político-militares, que se sirvieron del combate de gladiadores como estímulo para el reclutamiento de jóvenes para las causas del ejército[4].

Autores como Jean Claude Golvin[5] reconocen que el carácter infraestructural, casi topográfico, de los primeros anfiteatros construidos en piedra procede de la traslación material de la estructura de madera que ocupaba el foro. Sus nuevas posiciones pasaron a ser, incluso en Roma, marginales, en los extremos de la ciudad. Sin embargo, su aceptación por parte de la sociedad llega hasta tal punto que la forma ovalada de estos anfiteatros y los posteriores, ya de un marcado acento monumental, procede directamente del espacio urbano del foro romano. La construcción del coliseo en el centro de la Roma imperial constituyó la canonización definitiva del anfiteatro como tipo arquitectónico, y la consolidación de los espectáculos de gladiadores como un verdadero símbolo social de su época (Fig. 2).

EL CANAL DE UNA NUEVA PROPAGANDA

La juventud[6], la acción, la fuerza e incluso la misma violencia volvieron a ser, siglos más tarde, valores capitales en distintos regímenes fascistas. La educación en la práctica del deporte y la proclamación de los primeros mitos alrededor de sus protagonistas consistió en una fórmula alejada de componentes directamente militares pero con una clara ambición una vez más doctrinal y de reclutamiento. El deporte como demostración del poder de una nación no

3. Concretamente en el espacio intersticial entre la Basílica *Aemilia* y la Basílica *Julia.*
4. Recordemos que estas estructuras de madera nacieron en el siglo II a.C., en el punto más activo de la expansión militar del imperio romano, en las que el fondo que ofrecía el foro estaba conformado por monumentos conmemorativos bélicos, como la columnata *Maenian*, la *Rostra* decorada con los espolones de los barcos capturados, la *Curia Hostilia* decorada con pinturas de batallas y las grandes basílicas con escudos enemigos colgando de su *tabernae*. Estos monumentos supusieron sin duda un inspirador fondo para la audiencia en los combates de gladiadores.
5. GOLVIN, J.C., *L'amphitéatre romain: essai sur la theorisation de sa forme et de ses fonctions*, Boccard, Paris, 1988.
6. El himno fascista italiano, Giovenezza, era todo un ejemplo de esto

3

4

Fig. 3. Cartel promocional de la copa del mundo de Fútbol de Italia, 1934.

Fig. 4. Imagen Aérea del foro Mussolini.

fue nada nuevo en la llegada al poder de los regímenes fascistas, pero su uso extensivo para el adoctrinamiento fue sin duda una novedad en el proceso de establecimiento de los sistemas totalitarios[7].

Europa, con Inglaterra, las olimpiadas y el fútbol como origen dinamizador, ya contaba a comienzos del siglo XX con un gran número de recintos de gran aforo habilitados para la práctica del deporte. Estableciendo un paralelismo con lo antes relatado, estos espacios no pasaban de ser la resolución de una estructura que sustentase un graderío, colmatado en los mejores casos por la cubrición de la tribuna principal. Pronto el deporte, cuya creciente afluencia comenzó a convertirlo en un fenómeno de masas, adquirió una dimensión insospechada en un primer momento por las autoridades fascistas. La construcción de recintos capaces de congregar tales espectáculos dejó de ser una cuestión funcional, como había sido la respuesta en Europa hasta ese momento, para ser un objeto de altísimo interés arquitectónico y urbano. Su vocación de escenario, y la escala que adquiría el desarrollo de su fachada convertía un estadio en un foco ideal de propaganda (Fig. 3).

De vuelta a Roma, el *Foro Mussolini*[8] fue sin duda uno de los complejos más representativos de esta ambición. Diseñado por Enrico del Debbio en 1927 para la *Opera Nazionale Balilla*, y comisionado por su presidente, Renato Ricci, se diseñó haciéndose eco del mundo clásico, con la intención de crear un gran complejo educativo en el que la supremacía de la acción se hiciera evidente. El Foro, por otro lado, es un ejemplo de "colaboración" al más alto nivel entre arte y arquitectura, siguiendo la política artística de la época que por un lado exaltaba la dependencia estatal del arte, y por otro su necesaria autonomía expresiva, porque sin la experimentación, el desarrollo y la innovación, el arte no habría "hablado" a las masas, perdiendo así su eficacia de propaganda[9] (Fig. 4). Sin embargo, podemos afirmar que la Copa del Mundo de Fútbol de 1934 fue el escenario escogido por Benito Mussolini para dar muestra del poder de su país ante todo el mundo. Los estadios de las dis-

7. RIORDAN, J., KRÜGER, A.(ed), *The International Politics of sport in the 20th century,* EtFN Spoon, London, 1999, p.67.
8. El Foro Mussolini ha pasado a denominarse "Itálico" en la posguerra y se encuentra en la orilla derecha del Tíber, entre Ponte Milvio y el distrito Prati.
9. Véase BOTTAI, G., *Politica fascista delle arti,* Signorelli, Roma, 1940; BOTTAI, G., *La politica delle arti: scritti 1918-1943*, Editalia, Roma, 1992.
Sobre las relaciones entre el arte, el deporte y el fascismo véase T. González Aja - A. Teja, "Le sport et l'art dans l'Italie de Mussolini et l'Espagne de Franco", en A. Kruger - A. Teja - E. Trangbaek (ed.s), "Europaïsche Perspektiven zur geschichte von sport, kultur und politik", en Beiträge und Quellen zu Sport und Gesellschaft, Band 12, Verlagsgesellschaft Tischler GmbH, Berlin 2001, pp. 119-134; BOLZ, D., Les arènes totalitaires. Hitler, Mussolini et les jeux du stade, CNRS éditions, Paris 2008.

5

6

Fig. 5. Imagen aérea del estadio olímpico del Berlin.

Fig. 6. Maqueta del Campo de Congresos de Nüremberg.

tintas sedes repartidas por toda Italia colocaron el país a la vanguardia de la construcción de este tipo de edificios y supusieron un enorme esfuerzo en las políticas económicas, si bien en algunos casos la labor fue tan sólo de ampliación[10]. La final del Mundial se disputó en Roma, en el Estadio del Partido Nacional Fascista, diseñado originalmente por Marcello Piacentini, que se convirtió en una fiesta del régimen tras la victoria por 2 goles a 1 a Checoslovaquia.

Las olimpiadas de 1936 constituyeron sin duda uno de los episodios más icónicos de la historia del deporte. La puesta en escena del poder Nazi se llevó a cabo en el estadio Olímpico de Berlín, proyectado para la ocasión por Werner March, bajo la atenta supervisión de Albert Speer y el propio Adolf Hitler. Su construcción en piedra y la escala monumental de los pórticos de fachada son muestra del anhelo expreso de Hitler de permanecer en el tiempo, para lo cual, además de la materialidad, se hicieron frecuentes las reminiscencias clásicas. La translación de estas intenciones arquitectónicas a la construcción de un estadio, evidencia el papel capital que este tipo de actos representó para el régimen (Fig. 5).

Seguramente el paralelismo más evidente que podemos hacer entre el caso que nos ocupa y el régimen alemán sea el proyecto de la *Südstadt* como parte de la remodelación de Berlín. Un eje norte-sur que se colmataba en su extremo norte con el Nuevo *Reichtag*, el palacio del *Führer* y La Gran Sala,

10. El comité organizador contaba con estadios de reciente construcción como el Estadio Nacional del Partido Nacional Fascista en Roma (remodelado en 1927), el Estadio de San Siro en Milán (1926), el Estadio Littoriale de Bolonia (1927) y el Estadio Giovanni Berta de Florencia (1931). El Estadio Nacional de Roma, sede de la gran final, y el Estadio Luigi Ferrari fueron remodelados para la ocasión. Con motivo del evento se construyeron tres instalaciones más. La más moderna fue el Estadio Benito Mussolini de Turín, cuyas obras comenzaron en septiembre de 1932 y no concluyeron hasta mayo de 1933. El Estadio Littorio de Trieste abrió sus puertas el 29 de septiembre de 1932, mientras que el Giorgio Ascarelli de Nápoles no se inauguró hasta el 27 de mayo de 1934, ya en plena Copa, en el partido entre Egipto y Hungría.

Fig. 7. El Estadio Alemán de Nüremberg.

y ampliaba la ciudad al sur, siendo pieza clave del plan un espacio de una escala singular en el centro del eje en el que se situaba un gran estadio, obra de nuevo de Werner March. No obstante, la mayoría de estudios de este carácter sobre el legado arquitectónico del Nazismo no se concentran en Berlín, sino en Nüremberg, la ciudad designada por Hitler para las multitudinarias asambleas del partido. El campo de congresos de la ciudad "cuna" del Nacional-Socialismo iba a realizar "para todos los tiempos" –según palabras del propio Hitler– la misión de ser una ciudad símbolo del movimiento Nazi. Un terreno de 16 kilómetros cuadrados al sureste de la ciudad dominado por una espina dorsal de dos kilómetros de largo y 60 metros de ancho que articulaba los distintos edificios de reunión diseñados por Albert Speer (Fig. 6). El Estadio Alemán, situado en el centro del plan, frente al *Zeppelinfeld*, sin duda suponía la mayor obra de todo el conjunto. Con una capacidad para 400.000 espectadores, esta torre de Babel del deporte no pasó de su fase de cimentación, debido al comienzo de la II Guerra Mundial, no obstante la documentación gráfica que se conserva nos vuelve a remitir a un espacio con vocación de templo, abierto en uno de sus laterales con la intención de "proyectar" los acontecimientos que en su interior pudieran tener cabida (Fig. 7).

EL "FINAL" DE LA CASTELLANA

En 1929, el Ayuntamiento de Madrid anuncia un concurso internacional para ordenar el crecimiento urbano de Madrid. El resultado de la convocatoria fue un total de 12 trabajos, entre los que destacaron propuestas de arquitectos locales en colaboración con equipos franceses y alemanes. Aunque la principal inquietud del consistorio fue la de planificar la intervención en el degradado casco histórico y, sobre todo, fomentar la vivienda social en un entorno preocupado por el incremento demográfico, en las bases del concurso se plantea, como idea fundamental, valorar el eje Castellana como pieza vertebradora del crecimiento futuro de la capital.

La Castellana, como apuntamos al comienzo del texto, había sido el objeto de una discusión muy dilatada en el tiempo[11]. Sin embargo, el propó-

11. El trazado de la Castellana fue tratado con anterioridad por urbanistas madrileños como podemos ver en este magnífico trabajo de recopilación de María José Muñoz; MUÑOZ DE PABLO, M.J., "Los orígenes del trazado del Paseo de la Castellana", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n. 51, 2011, pp. 241-260.

Fig. 8. Imagen aérea del Hipódromo de la Castellana, 1921.

sito del concurso confirma de manera inequívoca que no sólo se trataba de una voluntad de ampliación, sino que la Castellana pasaba a tener un papel capital en la estructuración social madrileña, trasladando su centro de gravedad hacia el norte. Paradójicamente, el trazado en 1929 se encontraba "taponado" por un espacio similar a los que estamos tratando: el hipódromo de la Castellana (Fig. 8).

Inaugurado en 1878 en un baño de masas, el espacio disponía de dos tribunas desde las que se tenía una visión general de un ovalo útil de 1400 metros. La alta sociedad Madrileña ocupó el hipódromo durante años con distintos motivos, en su mayoría ociosos y del agrado de la monarquía, convirtiéndose en mucho más que unas simples instalaciones. La realidad social del Madrid de la época se reflejaba en la estratificación de sus asientos, liderada una burguesía que progresivamente abandonaba la afluencia a las plazas de toros y que importó costumbres británicas como el pujante *football*[12].

La privilegiada posición del hipódromo, como final del "paseo", cimentó sin duda la popularidad de este espacio, pero a la vez el crecimiento de Madrid hacia el norte lo condenó a desaparecer. A pesar de que tuvo sus altibajos, y que desde los primeros años del siglo XX se intuía su suerte final, el concurso de 1929 fue el estímulo final para acometer su derribo. El trazado ganador del concurso, firmado por Secundino Zuazo y el alemán Hermann Jansen, partía de la desaparición del hipódromo para articular la prolongación del paseo.

Voces acreditadas como Carlos Sambricio y Lilia Maure han desglosado y analizado con profundidad el proyecto de Suazo y Jansen[13], intentando esclarecer la sucesión de acontecimientos desde la convocatoria del concurso, que nos dieran luz sobre las premisas que transmitieron en su propuesta para el desarrollo urbano de Madrid y la parte de "culpa" que tuvo cada uno de ellos en su desarrollo, tan discutida desde ambos países. De la lectura de los diversos textos se evidencia un acercamiento al proyecto desde la vivienda, supeditando las decisiones de trazado urbano al establecimiento de una serie de parámetros que pusieran solución al problema evidente que la expansión demográfica y el descontrol de los planeamientos anteriores había provocado en el extrarradio de la capital.

12. En el año 1903 el hipódromo fue la sede de la primera Copa del Rey de fútbol, que ganó el Athletic Club de Bilbao. La copa fue organizada por Carlos Padrós, que en 1902 fundó el Real Madrid Club de Fútbol y organizó, también en el hipódromo, la Copa Coronación para conmemorar la mayoría de edad de Alfonso XIII.

13. Véase SAMBRICIO, C. (ed.) *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo.* Madrid, 2003, y SAMBRICIO, C. "Herman Jansen y el concurso de Madrid de 1929", *Arquitectura*, nº303, 1995, pp.8-15.

Fig. 9. (Izq) Hermann Jansen. Estudio para la ordenación de la extensión de Madrid. Plano original de la Plansammlug del Kunntwissenchaft Intitut de la T.U. de Berlín, 1929. Reproducido en SAMBRICIO, C. (ed.) Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo. Madrid, 2003. (Der) Secundino Zuazo y Hermann Jansen. Concurso de 1929, ordenación de la Extensión de Madrid, croquis de la zona verde.

Conviene detenerse no obstante en el estudio de detalle que realizan sobre la prolongación de la Castellana para notar una notable ausencia, el estadio de Chamartín. Inaugurado el 17 de Mayo de 1923, obra del arquitecto y antiguo jugador José María Castell, fue la primera sede representativa de Real Madrid Club de Fútbol, que hasta entonces había transitado por el ya citado hipódromo, el campo de O´Donnell y el velódromo de la ciudad lineal. Desde su inauguración, el estadio sufrió modificaciones debido al aumento masivo de solicitudes de abono, contando para la fecha de 1929 con un aforo cercano a los 25.000 espectadores (Fig. 9).

Son varios los motivos que destacan la ausencia del popular estadio en los trazados de una personalidad tan conocedora de la capital como Zuazo, que quizás no hagan más que evidenciar que efectivamente fue en el desarrollo del proyecto de ampliación de la Castellana donde Jansen tuvo un papel más determinante. Por un lado, como relata una vez más María José Muñoz[14], el ayuntamiento de Madrid impulsó una extensa labor de documentación para que los participantes al concurso tuvieran una noción clara del estado de la capital. Entre toda ella destacan las imágenes aéreas, en la que el hipódromo y el estadio son quizá las entidades más reconocibles del final del antiguo paseo. Destaca especialmente el terreno de juego entre las parcelas desordenadas y las heterogéneas construcciones que por aquel entonces conformaban el distrito de Chamartín de la Rosa. Por otro lado, llama la atención como tanto a nivel de croquis como en el estudio detallado del plan, aparecen con un enorme protagonismo una gran Sala de conciertos sinfónicos y el Kursal y Sala de Exposiciones. Situados de manera simétrica con respecto al eje de la prolongación y a una altura muy similar a la que en ese momento ocupaba el estadio, estas dos edificaciones articulaban las dos nuevas arterias verdes que dividían de manera cartesiana en cuatro la ampliación norte de la capital. El estadio en ningún caso había sido contemplado o reubicado, no así como el hipódromo o la plaza de toros, sin embargo, se disponía de manera evidente un nuevo foco cultural de la capital en esa ubicación.

El desarrollo del proyecto fue, como era de esperar, un proceso complejo y problemático desde casi cualquier punto de vista, hasta tal punto que la pro-

14. MUÑOZ DE PABLO, M.J, "Intención y eficacia en el dibujo de la ciudad. El concurso de Madrid de 1929", *Actas del XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Oporto, pp. 605-610.

Fig. 10. Trazado de la *Sudstadt.*

pia topografía parecía sugerir alternativas. Las memorias de Zuazo reflejan en cualquier caso como la cuestión se tornó capital para el gobierno de la II República[15], comenzando con el derribo del hipódromo en 1933, que daría paso a la explanación de la castellana y a la construcción de los Nuevos Ministerios.

LA PROLONGACIÓN DE LA AVENIDA DEL GENERALÍSIMO

La guerra civil paralizó el proceso iniciado en 1929 y, como no podía ser de otra manera, sus dramáticas consecuencias en Madrid permutaron los anhelos de crecimiento hacia la urgencia de la reconstrucción. A partir de 1939 son varios los planes que se proponen para continuar con la actualización del urbanismo Madrileño[16]. Sin embargo, tras la llegada al poder de Francisco Franco, es un joven arquitecto licenciado en 1931 y que había colaborado posteriormente en el estudio de Secundino Zuazo el que pasa a cobrar especial importancia. Pedro Bidagor había sido, como señala Fernando Terán[17], uno de los arquitectos que en los años de guerra participa, dentro de la Confederación Nacional del Trabajo, en la elaboración de un proyecto de posible Madrid el cual se desarrolló a partir de 1939, cuando fue nombrado Jefe de la Sección de Urbanismo de la Dirección General de Arquitectura.

Bidagor asume los trabajos recientes sobre el urbanismo madrileño, ya que de hecho su colaboración con Zuazo lo convertía en un gran conocedor de los mismos. Sin embargo, desde el principio entiende que la Reconstrucción de Madrid no puede consistir simplemente en reedificar lo destruido puesto que[18]:

> "Junto a esta destrucción material, tangible, existe la otra destrucción moral de todo orden urbano, fruto de un siglo completo ausente de tradición y de sentido orgánico. Limitar la reconstrucción a la reconstrucción material, sin comprender la reorganización total urbana, sería reconstruir el caos pasado, dejando viva una fuente constante e importantísima de desorden. Reconstruir Madrid será, por tanto, modelar la ciudad, haciendo que cada uno de los sectores actuales, hoy uniformes y anárquicos, se convierta en un miembro definido en dimensión y función, para cumplir perfectamente aquella parte que le corresponde en la misión conjunta de la ciudad como órgano del Estado"

En este mismo texto, se puntualiza como un punto de partida claro "la revalorización de la fachada como símbolo real de la unidad, de la jerarquía y de la misión del estado". Bidagor entiende que la ciudad de Madrid debe de ser el símbolo del nuevo Estado, y como tal, la función de la misma sería la de reflejar a través de su organización y representatividad la ideología del nuevo Régimen. No es de extrañar, por tanto, que la búsqueda de referencias para acometer tales ideales llevasen a las operaciones puestas en marcha por la Alemania Nazi, en especial las ideas que se plantean en torno al *Welthauptstadt Germania* Berlinés. Una vez más, la investigación sobre el "cómo" ha tenido ya páginas que acreditan una serie de posibles influencias directas e indirectas[19], pero por encima de todo vuelve a aparecer la figura de Hermann Jansen, el arquitecto que concibió el proyecto de la *Südstadt*, profesor de urbanismo de Speer, y del que tuvo conocimiento directo Bidagor, a través del estudio de Zuazo (Fig. 10).

La prolongación de la Castellana, nombrada entonces Avenida del Generalísimo, vuelve a ser objeto de una especial intensidad teniendo de nuevo

15. SAMBRICIO, C. (ed.) *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo.* Madrid, 2003,p. 94.
16. Especialmente destacado el de José Paz Maroto, que se puede consultar en PAZ MAROTO, J., "El Futuro Madrid. Plan General de Ordenación, Reconstrucción y Extensión de Madrid", Madrid, 1939.
17. Fernando de TERÁN publicó, en *Planeamiento urbano en la España Contemporánea; historia de un proceso imposible*, Barcelona, 1978, la relación del grupo de arquitectos que colaboraron con Bidagor en aquel servicio de CNT (pp.118-119).
18. BIDAGOR, P., "Primeros problemas de la Reconstrucción de Madrid", *Reconstrucción,* n. 1, p. 17.
19. Como apunta una vez más Carlos Sambricio en SAMBRICIO, C., "Madrid, 1941. Tercer Año de la Victoria" *Arquitectura en regiones devastadas,* 1987, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, p. 94., quizá el único que cumple estos requisitos sea Pérez Mínguez, arquitecto que antes de la Guerra, concretamente en Arquitectura y en Nuevas Formas desde 1932 a 1936, había demostrado conocer perfectamente el urbanismo alemán, como lo prueban sus trabajos sobre el Plan de Hamburgo de Schumacher y la ordenanza de Berlín de 1934: PÉREZ MÍNGUEZ, L., "La organización del Plan Regional. Estudio sobre el Plan Regional Hamburgo-prusiano hecho a base del material facilitado por su director, Doctor Fritz Schumacher», *Arquitectura*, noviembre-diciembre 1932, p.350. Igualmente, ver "Las ordenanzas municipales en la Urbanización», *Formas Nuevas,* 1933, p. 353.

Fig. 11. Perspectiva y maqueta de la prolongación de la Avenida del Generalísimo por Pedro Bidagor.

especialmente presente el proyecto de Suazo-Jansen. Como veremos, se presenta una oportunidad inmejorable para planificar una suerte de ciudad del poder, ajena y alejada topográficamente de la ciudad, y casi satélite podríamos decir, donde asume más claramente los proyectos berlineses defendidos por Speer[20]:

> "Parece natural ir decididamente a crear al Norte de la ciudad, en el corazón del Madrid de los próximos veinte arios, junto a los Nuevos Ministerios, y tomando como base la prolongación de la Castellana, un centro de nueva planta y darle una disposición adecuada. Sería interesante plantear el problema del centro comercial a la manera de los foros comerciales clásicos de las ciudades romanas […] El nuevo centro reuniría el comercio de lujo, los espectáculos, las exposiciones, los elementos todos de la vida social moderna en un ambiente adecuado, digno, muy lejos de la ramplonería, la mezquindad y el mal gusto del centro actual. La distribución de funciones entre centro antiguo y nuevo sería análoga a la existente en Berlín, con un funcionamiento verdaderamente satisfactorio."

De hecho, Bidagor acepta en primer lugar la idea de los Nuevos Ministerios en el eje Castellana, precisamente porque coincide tanto por su escala como por el tratamiento de la piedra con algunos proyectos alemanes de la *Südstadt*, y de esta forma utiliza el proyecto de Zuazo con la intención de construir en el extrarradio no un proyecto "moderno" sino una reminiscencia de lo antiguo, es decir, la voluntad de finalizar la ciudad[21]. Podíamos continuar señalando coincidencias y conexiones entre los proyectos para Berlín y los estudios que Bidagor realiza para los distritos madrileños, y de esta forma ver cómo no resulta extraño que el arquitecto del gran estadio para *Südstadt*, Werner March, visitara Madrid[22] sugestionando la posibilidad de construir en la Castellana un estadio de parecida naturaleza. Como vemos en la maqueta del plan de Bidagor, al contrario que los planes anteriores, la presencia del estadio en la perpendicular a la avenida a la altura del viejo Chamartín destaca sobre las edificaciones colindantes, convirtiéndose en un hito claro dentro del proyecto de ampliación (Fig. 11).

Esta visita no obstante, no hace más que confirmar lo que ya se empezó a esbozar en los informes redactados por los Servicios Técnicos de Arquitectura de FET y JONS[23], así como en numerosas publicaciones en la revista Gran Madrid revalidando el concepto de gran Estadio Nacional. El modelo de desarrollo urbano alemán, junto a la idea de crear un recinto capaz de albergar grandes manifestaciones, va a llevar finalmente en 1942 a la idea de plasmar estas ambiciones en un gran estadio deportivo. Es en este estadio donde se piensan organizar todas las grandes concentraciones de masas en posibles

20. BIDAGOR, P., *Orientaciones sobe la reconstrucción de Madrid*, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Madrid, 1941, p.18.
21. SAMBRICIO, C., "Ideología y reforma urbana en Madrid: 1920-1940", *Arquitectura*, Nº 198, 1976, pp. 65-78.
22. En Agosto de 1944, el número 33 de la Revista Nacional de Arquitectura recoge la visita a España del Arquitecto Werner March. En una breve nota se destaca como el reputado arquitecto visita un gran número de instalaciones deportivas de Madrid, sorprendiéndole vivamente el auge que estas actividades alcanzaron en esos momentos en Madrid.
23. *Ideas generales sobre el plan nacional de ordenación y reconstrucción*, Servicios Técnicos de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas, Sección de Arquitectura, Madrid, 1939, p.73.

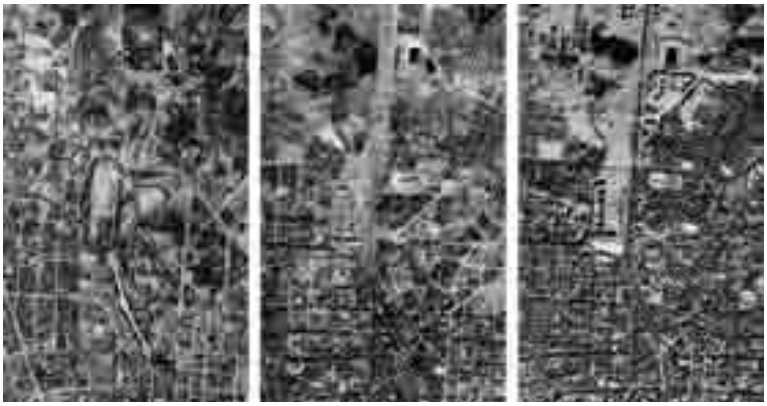


Fig. 12. Fotos aéreas de Madrid: 1927, 1946, 1956.

actos políticos, en los que el Nuevo Chamartín pasaría a convertirse en el "Gran Estadio Nacional"[24].

Una serie de operaciones fiscales para el traspaso de los derechos sobre los terrenos colindantes[25] y la organización de un concurso ejemplar[26], dieron forma definitiva a las aspiraciones de un club de fútbol pujante, y a la voluntad de conformar una gran fachada para el "nuevo" Madrid. La historia no obstante nos muestra como de un plan urdido con ambiciones que traspasan la arquitectura y por supuesto el propio deporte, materializó finalmente en un estadio, anhelo real de la sociedad de la época, que se convirtió en el único vestigio presente del conjunto que conforma lo que ahora es el corazón financiero de Madrid (Fig. 12).

24. SAMBRICIO, C., "La arquitectura española española 1939-45: la alternativa falangista", *Arquitectura*, Nº 199, 1976, pp. 77-88.
25. Siendo el club propietario ya de 19.412 metros cuadrados de la superficie total de la parcela, fue Don Rafael Reduello el encargado de convencer a los Sres. Ruiz de Villar para que vendiesen el resto de la misma, en su propiedad. El proceso de adquisición pasó por valorar los 14.148 metros cuadrados del antiguo estadio. Para ello se utilizó la media aritmética resultante de valorar la parte expropiada y la convertida en edificable. Con este movimiento consiguieron cambiar el terreno propiedad del club, inutilizable para la construcción del nuevo estadio, por una superficie equivalente dentro del nuevo solar. La financiación de la operación no fue tan compleja como la de adquisición de los terrenos, pues una vez ya establecido el lugar exacto, las propias autoridades tomaron consciencia de que se trataba de un proyecto conveniente para acreditar el rango del nuevo Madrid. De este modo, Don Rafael Selgado Cuesta, puso a disposición del club el apoyo del Banco Mercantil e Industrial, cuyo consejo de administración presidía.
26. El Real Madrid convocó un concurso arquitectónico restringido cuyas bases aparecieron publicadas en Octubre de 1944 en el nº34 de la Revista Nacional de Arquitectura. Contó con un equipo ilustre de redactores, algunos de los cuales pasaron posteriormente a formar parte del jurado. Este equipo estableció una serie de premisas fundamentales sobre las que se armaría la propuesta. Estaban en él Don Pedro Muguruza, como director general de arquitectura, Don Javier Barroso como arquitecto y presidente de la Federación Española de Fútbol, y Don Jesús Rivero, economista y miembro del Comité Olímpico.

CADAQUÉS: REMINISCENCIAS AMERICANAS EN LA ARQUITECTURA REGIONALISTA CRÍTICA DE HARNDEN Y BOMBELLI, 1959-1971

SOBRE EL APODERAMIENTO DE LAS PREEXISTENCIAS COMO IMPOSICIÓN DE UN NUEVO *KITSCH*

Sara Coscarelli Comas

"(…) Coderch nos dijo, si vais a España, el único pueblo que queda bonito en toda la costa española es Cadaqués. (…) Alfonso Milà y Federico Correa tenían una casa juntos, porque Milà no estaba casado en esta época. Y en el año 56 fuimos a Madrid a hacer el Pabellón Americano en la Feria del Campo y a su vuelta, paramos en Barcelona y Milà nos dejó un par de días su casa de Cadaqués. La primera vez que fuimos a Cadaqués fue entonces"[1].

EL CADAQUÉS INTELECTUAL: LA BANALIZACIÓN DE UN LUGAR

Durante los años cincuenta confluyen en la población ampurdanesa de Cadaqués, situada al norte de la Costa Brava, un grupo de intelectuales que busca en el que entonces es un pequeño pueblo de pescadores, un cierto desasosiego, a la vez que *divertimento*, durante sus periodos vacacionales. Estos personajes entienden el hábitat como concepto vinculado a la idea de arquitectura moderna que en aquel momento se está manifestando en Europa. Sin embargo, la admiración y orgullo por su nuevo lugar de veraniego, al tiempo que su propia condición, implican el deseo de que sus flamantes residencias transmitan el estilo propio del sitio y además tengan una cierta autoría: "(…) eran los clientes que habían visto lo que se había hecho y les gustaba. Entonces nos venían a ver porque querían algo como lo que habían visto a un amigo en común"[2]. Los mismos arquitectos que reformarán o construirán dichas viviendas pertenecen a este grupo y, por tanto, son amigos y conocidos de sus clientes; además de tener también allí su segunda residencia. Se trata básicamente de Coderch, y Correa y Milá, quienes serán el referente de Harnden y Bombelli, pero también Barba Corsini y posteriormente Oriol Bohigas, Óscar Tusquets o Lluis Clotet, entre otros.

Peter Graham Harnden (1913-1971) y Lanfranco Bombelli Tiravanti (1921-2008) se conocen en París a finales de 1949 durante la participación conjunta en el departamento de exposiciones del Plan Marshall en Europa[3]. Sin embargo, cuando en 1956 el gobierno estadounidense decide trasladar la oficina correspondiente a Washington, ambos arquitectos optan por quedarse en Europa y crean una nueva actividad en común con despacho en Orgeval, en las afueras de París, aunque continúan trabajando para el gobierno americano. Durante este tiempo Harnden y Coderch entablan una amistad iniciada con la presentación por parte del arquitecto español de su pabellón a la IX Triennale de Milán (1951), y por el cual Harnden siente una gran admiración[4].

1. VV.AA., *El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*. Publicacions Centre de Documentació del COAC. Barcelona: 2003, pág. 123.
2. Ídem, pág. 125.
3. Bombelli, milanés de nacimiento y formado en Zúrich como arquitecto, establece durante su estancia en Suiza una sólida amistad con Max Bill, quien además de convertirse en su mentor, ejercerá de puente para crear el contacto con Harnden, norteamericano afincado en Europa, que a su vez en el mismo periodo está organizando el equipo que tiene que llevar a cabo el programa norteamericano de exposiciones en Europa, y que intenta proponer a Bill como arquitecto director. Finalmente, en febrero de 1950 Bombelli entra en el equipo de Harnden y el programa propagandístico de los Estados Unidos se inicia. *Vid.*: VV.AA., *op. cit.*, pág. 24.
4. En el mismo año Coderch se aloja en casa de la familia del americano en Orgeval a la vuelta de la inauguración de la Escuela de Ulm y así finalmente se conocen. Y es probablemente durante esta convivencia cuando Coderch recomienda a Harnden la idoneidad de visitar Cadaqués, cosa que los dos socios hacen cinco años después, al volver de la Feria del Campo de Madrid. Se alojan en casa de Correa y Milà, quienes en aquel momento colaboraban con Coderch en su estudio. *Vid.*: VV.AA., *El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*, *op. cit.*, pág. 26.

Fig. 1. Villa Gloria.

Finalmente, tres años después de haber visitado Cadaqués por primera vez, en 1959 Harnden y Bombelli adquieren y reforman Villa Gloria (Fig. 1) para sus respectivas familias, obteniendo de este modo, ellos también, su casa de veraneo. Es su primera intervención en Cadaqués. En 1962 establecerán definitivamente su despacho y sus respectivas residencias habituales en Barcelona; y construirán hasta 1971, año en que prematuramente fallece Harnden, ocho viviendas más en Cadaqués[5].

En esa época Cadaqués es todavía un pequeño pueblo de pescadores, empobrecido por diversas plagas que han terminado con el cultivo de la viña y el olivo. La mala comunicación que existe por carretera con el exterior y las más de cinco horas de trayecto para llegar desde Barcelona facilitan que el "desarrollismo" imperante de los años cincuenta, que toda la costa turística española está sufriendo, crezca en menor medida. Además, aunque el primer plan urbanístico que tiene Cadaqués lleva fecha de 1986, los patriarcas de aquel periodo, Salvador Dalí y Marcel Duchamp, presionan para que toda nueva construcción mantenga las características de identidad de la tradición vernácula del pueblo. No obstante, Cadaqués empieza a darse a conocer ya a principios del siglo XX por las familias burguesas de Barcelona, Gerona y Figueras, quienes establecen allí sus residencias de verano, y entre las cuales cabe destacar la de Dalí[6]; y Duchamp es el otro gran artista que atraerá a muchos más[7]. De este modo, personajes internacionales como Man Ray, Max Ernst, Richard Hamilton o John Cage; y nacionales como Xavier Corberó, Joan Josep Tharrats, Albert Ràfols-Casamada y Rosa Regàs, entre muchos otros, también se instalan allí atraídos por su entorno natural único, harto distinto del resto de la costa catalana y española.

REMINISCENCIAS AMERICANAS: LA COLONIZACIÓN DE UN PUEBLO

Harnden y Bombelli se encargan de proyectar las segundas residencias de muchos de estos intelectuales, como Staempli, Mary Callery, Fasquelle, Coats, Bordeaux Groult…, y en todas ellas intentan expresar un lenguaje que integre la arquitectura moderna con los recursos y fuertes identidades preexistentes del lugar. Así, la construcción tradicional proporciona a estos arquitectos el soporte base para sus intervenciones. Sin embargo, mientras Coderch y Correa y Milà reinterpretan la tradición vernácula de la arquitectura de Cadaqués, manteniendo solo los postulados emancipadores y progresistas del Movimiento Moderno, pero no los meramente estilísticos, formalistas y vacíos de contenido, participando de un *Regionalismo Crítico Mediterráneo*[8] que es respetuoso y armónico con el sitio al que pertenece, Harnden y Bombelli entenderán dicha reinterpretación como elemento materializador de recursos formales sobrepuestos y falsamente argumentados bajo una justificación basada en una supuesta investigación. Un ejemplo es el modo en que se construye la Casa Bordeaux Groult (1961), en la cual su aparente adaptación a la tectónica, a la inclinación del terreno, es del todo ficticia, ya que en realidad los distintos pabellones que conforman las habitaciones y baños que se van escalonando precipicio abajo se encuentran ubicados encima de varias plataformas de piedra seca construidas *ex profeso* precisamente para nivelar el terreno a modo de terrazas sobrepuestas. Bien es sabido que la terraza de piedra seca viene construyéndose en Cadaqués desde el siglo VIII y que, su uso por parte de Harnden y Bombelli puede entenderse como un recurso propio del lugar. Sin embargo, tratándose de la integración arquitectónica en el paisaje, la Casa Bordeaux Groult no se integra tectónicamente, sino que se sobrepone a él; nada que ver

5. Además de Villa Gloria (1959), Harnden y Bombelli construyen ocho viviendas más: Casa Staempfli (1960), Casa Mary Callery (1961), Casa Bordeaux Groult (1961), Casa Bombelli (1961), Estudio Mary Callery (1964), Apartamentos Pianc (1964), Casa Fasquelle (1968) y Casa Apezteguía (1971).
6. Dalí, al regresar de Nueva York en 1948, se instala en Port-Lligat y adquiere una serie de antiguas casas de pescadores que reformará y se convertirán en su residencia-taller.
7. Duchamp visita la población por primera vez en 1933 con Mary Reynolds y regresa de nuevo en 1958 para establecer allí su segunda residencia.
8. COSCARELLI, S., *Regionalisme Crític Mediterrani. Sobre l'assimilació barcelonina de l'imaginari arquitectònic milanès, 1949-1964.* UPF. Barcelona: 2013 [Tesi Doctoral].

2

3

Fig. 2. Casa Bordeaux-Groult y Casa Ugalde.
Fig. 3. Casa Apezteguía.

con la Casa Ugalde (1953) de Coderch, donde sí que verdaderamente la arquitectura nace de la roca, del propio terreno en desnivel (Fig. 2).

El hecho de proyectar la propia vivienda o la de un cliente-amigo les permite la experimentación acerca de las relaciones entre la forma moderna y las convenciones domésticas, pero siempre desde una óptica subjetiva, interesada y claramente morfológica, que permita a la vez la satisfacción del usuario final y la verificación de las hipótesis planteadas por los autores: "Sí, la mayoría de los primeros clientes eran amigos, era gente afín a nosotros, que tenía los mismos gustos, las mismas ideas, la misma manera de vivir incluso"[9]. En definitiva, éstos encuentran en Cadaqués las condiciones óptimas para crear su propio "laboratorio"[10] basado en beneficios personales dentro de un contexto que es propietario de una potente identidad patrimonial e histórica que queda menospreciado e infravalorado.

Con todo, Harnden y Bombelli llegarán a instituir unos arquetipos espaciales y formales que injustamente tomarán el nombre de *estilo Cadaqués* y que inmediatamente se exportarán a programas de vivienda urbana.

Esta actitud colonizadora, basada en la siembra de ideas ajenas a una cultura para que crezcan falsamente como inherentes a ella, procede probablemente de la implantación en Europa del ideario e imaginario estadounidense que tantos años llevan proclamando y extendiendo a través del departamento de exposiciones del Plan Marshall. Incluso se podría decir que Harnden y Bombelli, conscientes o no de ello, adquieren un posicionamiento ciertamente esnob, al igual que sus clientes-amigos, –la mayoría extranjeros–, ajenos a la realidad del lugar, así como a sus existencias y preexistencias, en el cual el concepto "desembarcar" empleado más arriba resulta de lo más idóneo. Pero no se está refiriendo solo a un esnobismo social, que quiere mostrar y demostrar que se ha salvado al pueblo de la miseria, sino que se trata de un *esnobismo arquitectónico* de una gravedad esperpéntica, en que se banalizan los lenguajes populares y tradicionales para reinventarlos, que no reinterpretarlos, de forma posesiva y en clave imperialista, al más puro estilo yanqui, y sin ningún tipo de respeto por su propia razón de ser, para terminar convertidos en meros decorativismos. Es el caso de la Casa Apezteguía, construida directamente sobre una plataforma, y que, estando ubicada lejos del casco histórico del municipio, parece haberse ganado el derecho de quedar libre de toda regulación respetuosa hacia su contexto (Fig. 3).

9. VV.AA., El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli, op. cit., pág. 26.
10. TERRADAS, E., Cadaqués: laboratorio del realismo doméstico en Cataluña. ETSAB, UPC. Barcelona: 1994 [Tesis doctoral].

Fig. 4. Casa Senillosa y Casa Villavecchia.

ARQUITECTURA TRADICIONAL VERSUS REGIONALISMO CRÍTICO

Para comprender el apoderamiento de Harnden y Bombelli de este *estilo Cadaqués* resulta imprescindible entender cómo has sido siempre la casa popular tipo, cuál es su razonamiento y de qué modo se articula. Se trata de una arquitectura sencilla, austera y sin pretensiones; hecha con pocos recursos y muy limitada en materiales: básicamente piedra de pizarra, terracota y cal, junto con madera para los cerramientos. Su construcción está hecha a partir de formas netas prácticamente cúbicas, de dos plantas, grandes muros de piedra con pequeñas aperturas para mantener una temperatura uniforme, cubiertas inclinadas de tejas árabes para adaptarse a las precipitaciones de la región y dobles accesos a distinto nivel, desde calles paralelas opuestas, debido a la inclinación del terreno. Las fachadas no se orientan al mar y su disposición responde únicamente a una distribución interna, organizada en zona de día en la planta inferior y zona de noche en la superior.

Estas características resultan de las necesidades de un usuario muy concreto y determinado, el pescador, que pasaba gran parte de la jornada fuera, en alta mar, y que de regreso buscaba refugiarse de la intemperie. Su excelente funcionalidad y su simplicidad formal son admirables, tanto a nivel tectónico, como estructural, volumétrico, espacial o material, y son la consecuencia del estudio efectuado a lo largo del tiempo sobre la viabilidad del propio hábitat en un contexto muy limitado y específico; de la relación existente entre *ser* y *habitar*, íntimamente relacionado con el concepto del *ser-en-el-lugar* que desarrolla Heidegger en su conferencia "Construir, habitar, pensar"[11]; y de la determinación de la existencia del ser humano en relación al lugar que habita. De la misma manera, el ambiguo y más que abstracto concepto "realismo arquitectónico" del que se suele hablar para referirse a este periodo, se usa para definir un lenguaje basado en la utilización de materiales básicos y comunes que son propios del lugar en el que se construye, y en la comprensión y aprehensión de las necesidades verdaderas del usuario final.

Este vínculo de pertenencia que se establece entre individuo y *espacio-lugar* es el que pregona la actitud regionalista crítica, que en este contexto se aplica al área mediterránea, como en las viviendas realizadas por Coderch y Correa y Milà ya citadas, en las cuales esta categoría crítica se manifiesta conscientemente como una arquitectura limitada, en donde el edificio ya no se concibe como objeto aislado sino que se da más importancia al territorio que establece su estructura. Este *modo de lugar* supone al arquitecto reconocer la frontera física de su obra como límite temporal que constituye el punto en que acaba el acto de construir[12]. Se trata de una arquitectura que conecta directamente con el individuo que en ella habita y establece una relación intrínseca *ser-espacio-región*. De esta manera, con su Casa Villavecchia (1956) Correa y Milà son los pioneros en la restauración de viviendas tradicionales en Cadaqués para adaptarlas a las exigencias de una nueva sociedad. Junto con su maestro Coderch, quien meses más tarde reforma la Casa Senillosa (1956), establecen los criterios básicos para llevar a cabo un cambio tipológico en la distribución planimétrica, en la selección de los materiales y las texturas, el tratamiento del color, la composición de las nuevas fachadas, o el tipo de estructura; todo ello con un escrupuloso respeto por el pasado del lugar y su trayectoria histórica, manteniendo el progresismo de la arquitectura moderna (Fig. 4).

11. *Trad.* [Bauen, Denken Wohnen]. HEIDEGGER, M., *Conferencias y artículos.* Ediciones del Serbal, Barcelona: 1994.
12. *Vid.* HEIDEGGER, M., "Construir, habitar, pensar". A DE BARAÑANO, K. M., *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX.* IX Cursos de Verano, II Cursos Europeos, Universidad del País Vasco. Uztaila: juliol-setembre 1990.

Fig. 5. Casa Staempfli, Casa Bordeaux-Groult y Apartamentos Pianc.

Se comprende, por tanto, el alto nivel de autoconsciencia crítica de que depende esta actitud, cuya estrategia fundamental se basa en la reconciliación entre el impacto de la civilización universal y los elementos derivados *indirectamente* de las peculiaridades del lugar concreto. En estos proyectos se rechaza la globalización uniformizadora del movimiento moderno y se recupera una reinterpretada cultura arquitectónica vernácula fundamentada en un *lugar*, el *lugar* que ejerce de sujeto propiamente dicho; esto es, constituye el agente activo que realiza la acción de pertenecer, el *ser*.

INFLUENCIAS, ASIMILACIONES, Y APODERAMIENTOS

A primera vista la arquitectura de Harnden y Bombelli realizada en Cadaqués parece seguir los rasgos definidos en el apartado anterior. Asimismo lo afirma el propio Bombelli: "We introduced traditional building techniques already almost forgotten. (…) We worked using visible or invisible constant elements and several constantly evolving features. We tried to interpret rather than copy the characteristics of the tradition local construction trade"[13]. Sin embargo, el afán por dejar su sello de identidad explícito en la forma, les aleja de dichas intenciones y deja entrever un lenguaje arquitectónico ciertamente sobrevalorado y desvinculado de la preexistencia ambiental. Coderch y Correa y Milà les señalaran los caminos a seguir como punto de partida de su lenguaje arquitectónico, pero ellos lo asimilarán no como un *modus operandi* propio reinterpretado, sino como un mero formalismo, un recurso estilístico más que añadir a su variado repertorio.

Su arquitectura posee un lenguaje poco definido y muy disperso, a pesar de lo que en apariencia pueda parecer. Responde claramente a una subjetividad cambiante y evolutiva en función de sus intenciones investigadores y los deseos, que no necesidades, de los clientes. Es una arquitectura caprichosa en la cual es el contexto ambiental quien debe amoldarse a sus intereses y no a la inversa. Sucede así en las casas Staempfli (1960) y Bordeaux Groult (1961), o en los Apartamentos Pianc (1964), en los cuales los volúmenes son extremos y contrastan tremendamente con el contexto contiguo (Fig. 5).

Esta concepción de la arquitectura entendida como "laboratorio" de análisis no parece tener sentido alguno en un lugar como Cadaqués, donde las cúbicas formas de sus construcciones responden únicamente a la necesidad y, en consecuencia, a su funcionalidad, mediante la adaptación al territorio, en el cual su contexto ambiental, histórico y arquitectónico, adquiere una identidad tan poderosa que en ningún caso debería de ser banalizada y profanada por falsas conciencias y concepciones narcisistas. Véase con qué desaprensión Bombelli se refiere a la reforma de Villa Gloria (1959) después de adquirirla:

13. VV.AA., El *Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*, *op. cit.*, pág. 28.

Fig. 6. Interiores Villa Gloria y Casa Staempfli.

"Total, compramos la casa, lo sacamos todo [estaba en obras y distribuida en habitaciones muy estrechas] e hicimos otro proyecto"[14].

El *modus operandi* a partir del cual se desarrolla esta arquitectura parte del concepto de lo popular, que pretende ejercer de modelo de inspiración para poder utilizar su imagen como herramienta y proyectar nuevas ideas arquitectónicas, pero a la vez se fundamenta en el arte concreto, que tan importante es para Bombelli[15]: "También en arquitectura es necesaria una cierta armonía y proporción, una cierta simplicidad, eliminar todo lo inútil; en arquitectura, es posible reencontrar aquel mundo de líneas puras y color puro que proviene paradigmáticamente del arte concreto". Finalmente, diversos recursos figurativos atribuibles al Estilo Internacional –justo lo contrario de lo que pregona el Regionalismo Crítico y que sus autores creen defender–, terminan de configurar su panorama estilístico. El objetivo es satisfacer las exigencias de una sociedad que busca la actualización de unos lenguajes preexistentes y su racionalización según las necesidades de la vida moderna. No obstante, la aplicación de un *formalismo materialista* en el cual lo popular se entiende equívocamente como recurso ornamental en lugar de como método activo para crear un vínculo entre pasado y presente, le convierte, como se ha dicho, en una nueva manera de *kitsch*. Prueba de ello es la permanencia de la verdadera arquitectura al extraer los elementos sobrepuestos del volumen contenedor y de su continente, que no necesariamente deben entenderse a modo de semirelieve o moldura, sino como actitudes sobrepuestas: véase en el salón y en la terraza de Villa Gloria, por ejemplo, en donde las vigas de madera, el estanque, el techo de cañizo de la terraza o la mesa de pizarra, carecen de sentido tanto a la hora de preservar la integridad de su arquitectura como de reinterpretar su tradición. Lo mismo ocurre con la cerámica que reviste la chimenea del salón, y el techo y pavimento de madera, de la Casa Staempfli (1960) (Fig. 6).

La aplicación del arte concreto en sus obras y su mezcla con la peculiar interpretación de lo popular, sumado al exagerado estilismo internacionalista, demuestra la experimentación a que someten una y otra vez el espacio arquitectónico de Cadaqués. En sus obras se aplican criterios geométricos para estructurarlo y regularizar las plantas, a la vez que para proyectar las fachadas.

14. VV.AA., *op. cit.*, pág. 123.
15. Bombelli adquiere esta asimilación del rigor geométrico gracias a su amigo y mentor Max Bill, a quien conoce durante su estadía en Suiza y gracias a la mediación de Max Huber. Bill tenía una óptica totalmente racional de la creatividad artística y su metodología de trabajo –tanto en obras gráficas, como escultóricas o arquitectónicas– se basaba en la aplicación del rigor geométrico y de la precisión matemática.

Fig. 7. Casa Mary Callery.

Se concibe el espacio interior como el negativo del volumen exterior, donde techos, paredes y pavimentos forman parte de un todo global, en aplicación de las máximas del arte concreto. Y así se materializa en la Casa Mary Callery (1961), donde la acción de vaciado adquiere una gran relevancia; queda reflejada la transparencia de las plantas y se aprecia el plano hueco de la fachada. Otro ejemplo es la casa del mismo Bombelli, la que se hará en 1961 en el carrer Solitari, después de dejar Villa Gloria íntegramente a Harnden y su familia. La unidad viene dada por la relación que se establece entre el gran vacío y el plano macizo que lo enmarca. Se trata de un préstamo no devuelto de la Casa Senillosa (1956) de Coderch, llevada al extremo por Harnden y Bombelli por un deseo de nuevo caprichoso y desvinculado del lugar perteneciente. Buscan el control absoluto del espacio a través de la geometría, en este caso a través del cuadrado, y el ejemplo que mejor representa esta sustracción de ideas y conceptos es el recurso detallista de la ventana cuadrada, que en la fachada de la Casa Mary Callery que da al Carrer de l'embut (calle muy estrecha que oscila entre tres y un metro de ancho) se materializa en distintas aperturas cuadradas, siempre de la misma medida y aparentemente sin ninguna composición preestablecida, sino en respuesta a las necesidades de ventilación del espacio interior (Fig. 7). Y lo mismo ocurre en la Casa Fasquelle (1968) No obstante, resulta difícil de creer que, partiendo del arte concreto, como ellos dicen –en que el detalle, el orden y el cálculo son elementos fundamentales–, esta desordenada composición no esté conscientemente pensada o haya sido ejecutada para resultar formalmente atractiva.

Sea como fuere, este recurso, que aparece en casi todas sus viviendas, es hoy en día utilizado erróneamente, también en obra nueva, como símbolo icónico del ficticio *estilo Cadaqués*. Ha entrado a formar parte del imaginario arquitectónico del pueblo, como si siempre hubiera estado allí; cuando en realidad no tiene nada que ver con su tradición arquitectónica.

Se entiende, de este modo, que las "reminiscencias americanas" se refieren a actitudes tomadas, más que a tipologías arquitectónicas. Por ello, aquí carece de importancia si el lenguaje de Harnden y Bombelli recibe las influencias de Richard Neutra, Frank Lloyd Wright o Marcel Breuer. Ni tampoco se discuten

la forma y funcionalidad de sus modernos interiores. Lo que subyace es la invención que llevan a cabo de una nueva forma de belleza, en una actitud claramente petulante, en que utilizan como excusa la historia, la preexistencia, para crear casas bonitas que poco tienen que ver con la tradición arquitectónica y constructiva de Cadaqués.

No respetan la dignidad del contexto ambiental que tan importante resulta en Cadaqués. Más allá del uso de materiales y texturas de la región, o de realizar las estructuras de ladrillo, como se hacía antaño, Harnden y Bombelli terminan proyectando viviendas de lujo con interiorismos a imagen y semejanza de la *American life*, con grandes salones con chimenea, cocinas abiertas, ventanales extremos, terrazas a modo de *backyard* con estanques tipo piscina…; pero todo ello adaptado al contexto mediterráneo, dicen:

> "Prestamos la máxima atención a la orientación y a la calidad de vida. Siempre tratamos de adaptar la construcción a la naturaleza del lugar, para favorecer la creación de una relación directa entre interior y exterior, diseñando el exterior como una continuación y una extensión del interior"[16].

Dígase entonces que la arquitectura de Harnden y Bombelli establece en Cadaqués un nuevo *modus vivendi* sí, pero uno que nada tiene que ver con su contexto. Sus autores crean una vida americana en casas americanas con distribuciones americanas pero con estilo mediterráneo. Y como dice Frampton, se trata de una forma más de *kitsch*, una actitud mediterránea *anti Regionalismo Crítico*:

> "The story of Bombelli is a reminds one of Southern California in 1912, when Bertram Goodhue invented the Spanish Colonial "maniera" practically overnight. It was very successful, and not without its intrinsic merits, but was nonetheless a kind of kitsch. It is a little like inventing Scottish kilts and National Costumes in the second half of the 19th century, a la Eric Hobsbawm "Invention of Tradition""[17].

16. BOMBELLI, L., *Japan Interior Designs* nº 211, octubre 1976. *Cit.* en: ARNAL, M., *Peter Harnden i Lanfranco Bombelli. Cadaqués, 1961. Variacions sobre un mateix tema: La Casa Mary Callery, la Casa Bordeaux Grould.* Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de La Salle, URL, pág. 149 [Treball Final de Màster].
17. FRAMPTON, K., comunicación personal, 30 de noviembre de 2015.

MIGUEL MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE Y RACHARD ERNST OPPEL: INFERENCIAS DOMÉSTICAS, 1932-1936

Noelia Galván Desvaux, Antonio Álvaro Tordesillas, Marta Alonso Rodríguez

Los primeros indicios del racionalismo en España proceden de la generación de arquitectos que a partir de 1925 comenzarían a desarrollar una corriente, que llegaba con retraso a nuestro país, pero que pronto tomó fuerza en el ideario del momento. Los tres focos principales de desarrollo –Madrid, Cataluña y País Vasco– estuvieron representados por figuras de la talla de Fernando García Mercadal, José Luis Sert y José Manuel Aizpurua, que junto a otros como Bergamín, Blanco Soler, Torres Clavé, Sixto Illescas, Subirana, Joaquín Labayen o Fernando Arzadún fueron capaces de abrirse paso a través del historicismo reinante con los escasos medios de los que disponían.

Pero si analizamos con detalle la trayectoria de esta primera generación, comprenderemos como en este afán de instaurar el Movimiento Moderno mucho tuvo que ver los intercambios con el extranjero, las revistas europeas, los congresos CIAM, los viajes de los españoles a Europa y las visitas y estancias de los grandes arquitectos y teóricos de la época a España[1]. Estos arquitectos fueron capaces de sintetizar todas esas experiencias en una arquitectura internacional, con profundas raíces locales, inicio de la arquitectura moderna en España.

Sin embargo, no se trata de abordar todas esas conexiones internacionales que dieron lugar al Movimiento Moderno español, sino de reflexionar sobre el singular caso del racionalismo canario, protagonizado por dos personajes: Miguel Martín Fernández de la Torre y Richard Ernst Oppel.

Y nos referimos a él como singular, en primer lugar, porque el desarrollo de la arquitectura canaria a partir de 1925 se organiza entorno a unos pocos arquitectos –Miguel Martín Fernández de la Torre, J. Marrero Regalado y J. Blasco Robles– formados en Madrid y Barcelona, que tras finalizar su carrera y colaborar en diversos estudios, regresaron a las islas para establecerse por su cuenta. Estos arquitectos canarios no llegaron a constituir lo que podríamos entender como escuela, por lo que siempre se ha abordado el estudio de sus obras en particular, lejos de proponer un ideario con nexo común entre ellos[2].

Además, la ubicación geográfica de las islas, alejadas de la península pero muy relacionadas con las rutas comerciales, produjo interesantes contactos con las vanguardias europeas[3]. Así, los arquitectos canarios desde su centro de

1. Le Corbusier visitaría Madrid de la mano de Fernando García Mercadal en mayo de 1928 y después viajaría a Barcelona invitado por su discípulo José Luis Sert. Gropius, Erich Mendelsohn's, Theo van Doesburg y Sigfried Giedion lo harían entre 1930-33 bajo la tutela de García Mercadal. Edwin Lutyens, invitado por el Duque de Alba, viajaría a Madrid en 1934. VV.AA., Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010.
2. SOSA DÍAZ-SAAVEDRA, J.A., Arquitectura Moderna en Canarias 1925-65, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Tenerife, 2002, p. 12.
3. MEDINA WARMBURG, J., "Imágenes de la ciudad hanseática: Richard Ernst Oppel arquitecto entre Hamburgo y Canarias", Basa, Colegio de Arquitectos de Canarias, 2000, n. 23 p. 131.

actuación insular, continuaron vinculados a las nuevas arquitecturas a través de las publicaciones extranjeras que esas rutas comerciales hacían llegar con cierta facilidad y de los viajes que realizaron a Europa, en particular a Alemania[4]. Del mismo modo, se produjo la llegada de arquitectos extranjeros a Canarias, que trataron de integrarse en los estudios autóctonos, como es el caso que nos ocupa, con Richard Ernst Oppel o como lo harían Rudolph Scheneider[5] y el austriaco Fromüdberger trabajando con Martín Fernández de la Torre y con Marrero Regalado.

Cabe también reseñar el cambio social que se produjo en las ciudades y que sirvió de caldo de cultivo ideal a las nuevas ideas arquitectónicas. Se trataba de una sociedad progresista, que apoyada en el cambio político de la Segunda República, hizo surgir grupos vinculados a la cultura y el arte, cuyas principales aportaciones dieron fruto en la revista *Gaceta del Arte*[6], una publicación donde se mostrarían los contactos con la vanguardia europea de un modo similar a la revista AC promovida por el GATEPAC. Asimismo, en Tenerife, surgiría ADLAN –Amigos de las Artes Nuevas– y en 1936 se realizaría la primera Exposición Internacional Surrealista, colocando a las islas en el ámbito cultural europeo.

De manera que, ante todos estos factores, las islas Canarias con sus focos en Tenerife y Las Palmas, se convirtieron en un caso de estudio arquitectónico paradigmático, donde el aislamiento físico se solventó con los vínculos a ultramar, y donde los arquitectos autóctonos colaboraron con otros venidos de Centroeuropa, enriqueciendo así una arquitectura vernácula que mucho tenía que ver con las edificaciones que el Estilo Internacional propugnaba.

1932-36 INFERENCIAS DOMÉSTICAS

Miguel Martín Fernández de la Torre es sin duda la figura clave dentro del desarrollo de la primera arquitectura moderna en Canarias. Estudia en Barcelona y en Madrid, donde se relaciona con los que después serían los principales arquitectos del Movimiento Moderno español. Se gradúa en la promoción de 1918 junto a Rafael Bergamín y después, durante el tiempo que reside en Madrid antes de regresar a Canarias, colabora con Fernando García Mercadal en proyectos como el Concurso del Monumento de Juan Sebastián el Cano, y en el estudio de Secundino Zuazo Ugalde[7], cuya influencia será fundamental para su posterior obra.

En torno a 1922 regresa a las Palmas de Gran Canarias y comienza su trayectoria dedicándose principalmente a proyectos de viviendas estilísticamente vinculados al regionalismo, entre los que destaca la casa que diseña en 1925 para el noruego Christian Frederick Staib[8]. Estos proyectos marcaran el punto de partida de una trayectoria profesional vinculada al contexto canario pero siempre con la mirada puesta en la península.

No será hasta 1927 que el arquitecto comience a trabajar con un lenguaje nuevo, caracterizado por la pérdida de ornamento, dentro de una interpretación personal de los supuestos del momento. Así, en su obra más temprana en la que muestra estos recursos, la casa Machín de 1927[9], ya podemos leer en su alzado la limpieza volumétrica en la alternancia de las rectas con cuerpos curvos, las barandillas de tubo metálico o la eliminación de molduras.

4. Marrero Regalado viaja a Paris, Stuttgart y Zúrich en 1930 mientras que Miguel Martín Fernández de la Torre lo hará en su viaje de novios de 1929 por Alemania y Austria.
5. Para entender la relación que se estableció entre los arquitectos canarios y los extranjeros que se instalaron en las islas, cabe como ejemplo la sociedad de José Enrique Marrero Regalado y Rudolf Schneider, que como el propio arquitecto canario explica, utilizaban un sistema de concurso interno en el que cada arquitecto presentaba un proyecto propio trabajando sobre tipologías modernas y eclécticas. SOSA DÍAZ-SAAVEDRA, J.A., óp. cit., p.36.
6. BEAUTELL STROUD, F., "El Racionalismo en Canarias. Richard Oppel y Miguel Martin-Fernández de la Torre", Jano, Madrid, 1974, n. 22, p. 8.
7. DORESTE CHIRINO, L. & MEDEROS MARTÍN, F., Arquitecturas de Miguel Martín-Fernández de la Torre en la Palma. 1935-36 1951-55, Caja Canarias, Las Palmas, 1998, pp. 34-35.
8. Archivo Miguel Martín-Fernández de la Torre, AMMFT, n. de proyecto 00448.
9. AMMFT, n. de proyecto 00103.

1

2

Fig. 1. Viviendas para D. Joaquín Alvarado en la Ciudad Jardín Alcaravaneras, 1931, Miguel Martin-Fernández de la Torre. Perspectiva. AMMFT [en línea], n. de proyecto 00228.

Fig. 2. Casa Weidtman en Blankenese, 1931, Richard Ernst Oppel. Publicado en la revista Basa, 2000, n. 20-21, p.145.

Pero serán las viviendas que desarrolle entre 1930-31 las que mayores paralelismos presenten con aquellas que se estaban realizando en la península. En particular, las viviendas para D. Joaquín Alvarado[10] en la Ciudad Jardín Alcaravaneras con su clara referencia a la colonia de Parque Alameda de su compañero Rafael Bergamín y Luis Blanco-Soler, ambas de las mismas fechas. Del mismo modo Fernández de la Torre desarrollará una serie de viviendas unifamiliares[11] de similares características, en una zona de colina en Tafira Alta entre las que destaca la casa Quevedo de 1931[12] que posee fuertes lazos de unión con la casa Kikumbera de Fernando Arzadun (1930) o con la casa Villaró de Sixto Illescas. La filiación del arquitecto canario a los proyectos domésticos que estaban realizando sus compañeros de generación es evidente, del mismo modo que el ideario doméstico basado en los preceptos de Le Corbusier.

Por su parte, Richard Ernst Oppel, estudiaría en Dresde y trabajaría después como arquitecto municipal en Hamburgo donde, entre otras cuestiones, había dedicado su producción a la experimentación acerca de la vivienda mínima en los *siedlungen* alemanes. Vinculado en inicio a los preceptos de Fritz Schumacher, pronto se interesaría por el desarrollo de la casa de campo de la nueva burguesía alemana –*landhouse*– y por la tipificación doméstica enunciada por Muthesius, donde la casa comenzaba a entenderse como un organismo complejo que respondía al emplazamiento y a los nuevos modos de vida de sus habitantes.

La casa Weidtman[13], que Oppel diseña en 1931, es un claro ejemplo de estas cuestiones y de algunas otras claves para la arquitectura doméstica que desarrollará junto a Martín-Fernández de la Torre. En particular, en cuanto al movimiento neoplasticista en la volumetría de la casa, mediante la descomposición escalonada de las piezas y a la conectividad loosiana de los espacios, trabajando sobre el límite de las estancias para tratar de lograr la continuidad espacial en planta.

De manera que, cuando en 1932 Oppel viaja a Canarias y solicita entrar a formar parte del estudio de Miguel Martín-Fernández de la Torre[14], ambos poseían ya un bagaje arquitectónico bastante afianzado que les llevaría a desarrollar una relación profesional basada en lo que hemos denominado *inferencia*. Este término –el de inferir– se refiere al hecho de obtener algo a través de la deducción o conclusión que proviene de una premisa. De su etimología

10. AMMFT, n. de proyecto 00228.
11. La obra de Miguel Martín-Fernández de la Torre se encuentra en el Archivo que en 2006, la familia Martín-Fernández de la Torre dona a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. El legado está compuesto por más de mil proyectos que reflejan su actividad profesional a lo largo de su vida. Disponible en: Biblioteca Universitaria de la Palmas de Gran Canaria < http://mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/ammft>.
12. AMMFT, n. de proyecto 00225. LANDROVE, S., La vivienda moderna en España 1925-1965: registro Docomomo Ibérico, Fundación Docomomo Ibérico, Madrid, 2009, p.367.
13. Sobre la casa Weidtman ver MEDINA WARMBURG, J., "R. E. Oppel: La casa Weidtman, Blankenese 1931", Basa, Colegio de Arquitectos de Canarias, 2000, n. 20-21 pp. 140-145.
14. Oppel trató de acceder al estudio de Miguel Martín Fernández de la Torre varias veces, como podemos ver en la carta fechada en Mayo de 1932. Pero no comenzaría a trabajar con el arquitecto canario hasta Septiembre de ese mismo año. PEREZ PARRILLA, S., La arquitectura racionalista en Canarias: 1927-1939, Excma. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural, 1977, p. 6.

latina podemos obtener el significado del vocablo como suma de tres partes claramente identificables: el prefijo *in-*, que puede traducirse como "hacia"; el verbo *ferre*, que puede establecerse como sinónimo de "llevar", y finalmente el sufijo *-ia*, que es equivalente a "acción o cualidad". Así, cuando afirmamos que los proyectos domésticos en los que Miguel Martín Fernández de la Torre y Richard Ernst Oppel colaboraron fueron *inferencias domésticas* nos referimos a la capacidad de ambos de tomar sus experiencias arquitectónicas previas y reelaborarlas desde una posición ideológica común para construir los proyectos de vivienda de mayor calidad de los desarrollados en el estudio del arquitecto canario durante su trayectoria.

Microcosmos: la casa para el doctor Hans Speth, 1932-33

La llegada de Oppel al estudio de Martín-Fernández de la Torre supuso un nuevo comienzo arquitectónico. Sin embargo, las bases ya estaban establecidas, en cierto modo, y los nuevos asentamientos en tierras Canarias, bebieron del modelo de la casa de campo alemana, paradigma de la visión ideal de la vida doméstica burguesa suburbana y de la arquitectura vernácula de la zona.

Así, como afirma Medina Warmburg, la actividad de Oppel giró a su llegada a Canarias *"en torno a la construcción de casas de campo, esta vez para la burguesía comercial y profesional de las islas"*[15]. Este fue el caso de la casa para el doctor Speth[16], un ingeniero holandés que por aquel entonces dirigía las obras del Puerto de la Luz y de las Palmas, y con el que Oppel pronto entabló una relación de amistad.

Este proyecto doméstico intentó reflejar los cambios que el convulso momento histórico supuso, entre ellos los vinculados a la tecnología y al hombre. Mientras que en Europa la vivienda se tornaba abstracta y "artística", influenciada por la vanguardia que se desarrolló a principios de siglo, Oppel y Martín Fernández de la Torre optaron por un pragmatismo que tenía en su base la tradición y el modo de vida.

Oppel, admirador del compendio de Muthesius "Das Englishche House"[17] de 1905, ya había planteado en su casa Weidtman de 1931 la necesidad de diseñar los espacios interiores de la casa en cuanto a sus ocupantes y a la relación de estos con el paisaje y el soleamiento. La casa se convertía así en un microcosmos donde se desarrollaba el sueño de la vida natural, a través de la búsqueda espacial dentro del escenario burgués. Este fue el punto de partida de la casa para el doctor Speth, que supuso la traslación del modelo de la casa Weidtman de Oppel a un contexto cultural e ideológico nuevo.

Una de las principales singularidades del proyecto de la casa Speth fue, desde el principio, su emplazamiento en la zona de Tafira Alta, sobre una parcela con fuerte desnivel. Así, la orientación de la fachada principal de la casa se abre al este, a la vez que se conseguía dotar a los espacios primordiales de unas vistas inmejorables sobre la ciudad y el puerto.

Oppel y Martín Fernández de la Torre propondrían una vivienda que se adaptaba a la topografía de la parcela, sobre un basamento donde se situaban las estancias de servicio, y en el que se encajaba un cuerpo diferenciado, donde se desarrollaba la zona vividera de la casa.

15. MEDINA WARMBURG, J., Imágenes de la ciudad hanseática óp. cit., p. 134.
16. AMMFT, n. de proyecto 00298.
17. MUTHESIUS, H., The English house, Rizzoli, New York, 1979.

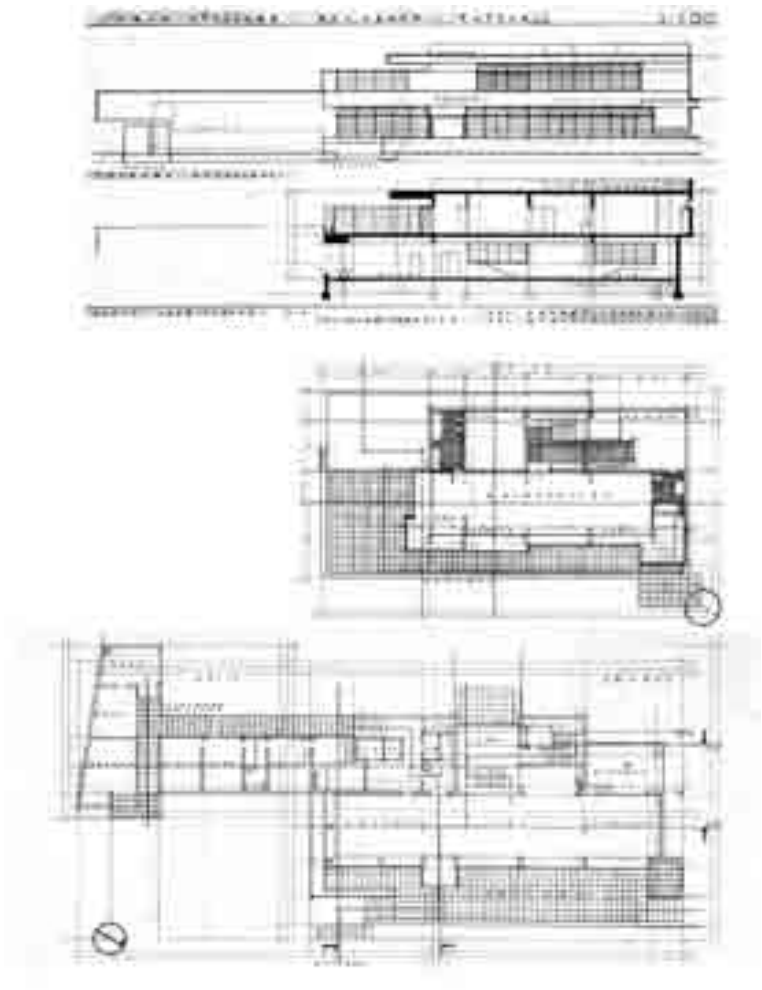


Fig. 3. Casa para el Doctor Hans Speth, 1932-33, Miguel Martin-Fernández de la Torre y Richard Oppel. Plantas, alzado y sección longitudinal. AMMFT [en línea], n. de proyecto 00298.

La disposición de la vivienda en planta se organiza así, desde el entendimiento del lugar y de los hábitos de sus moradores, desarrollándose en dos crujías. Una de ellas, encajada en la colina, que resuelve mediante un patio interior las zonas de servicio, y la otra, en paralelo a esta, que se abre al exterior en un espacio continuo, donde tienen cabida los espacios de día.

Los espacios vivideros de la casa se concatenan, siguiendo la dirección del sol y articulándose a modo de filtros, en una transición fluida desde el comedor al vestíbulo, el estar y la biblioteca; espacios directamente vinculados con el entorno exterior a través de los huecos que de suelo a techo se abren a la terraza. A pesar de la superficie vidriada, la sensación que los arquitectos reproducen es la de protección, mediante techos bajos rasgados por la luz que atraviesa la banda de espacios de día. Sus moradores se sienten protegidos, dentro de un espacio que se ancla al terreno y que vuela para encuadrar el paisaje.

La casa nos propone una nueva solución del espacio continuo moderno, donde la secuencia se produce mediante la yuxtaposición de ámbitos diferen-

ciados, a través de la secuencia estructural de pórticos que se materializa al interior. De una manera similar, Oppel y Martín-Fernández de la Torre, resuelven la zona de noche y en ella el dormitorio principal mediante la concatenación de espacios, que parten de un estar de día, jalonado por los dos dormitorios de la pareja, el vestidor y el baño.

Esta liberación del espacio va a obligar a los arquitectos del estudio canario a plantear las divisiones interiores de un modo muy delicado, desde el entendimiento del mobiliario como elemento articulador. Así, los muebles se integran con la arquitectura, para dotar de funcionalidad y contenido a este espacio continuo. La solución posee un enfoque moderno, aventajado con respecto a las viviendas peninsulares, de manera que mantiene mediante estos elementos mueble, los cambios de altura y los pórticos estructurales los residuos de la caja virtual que encerraba cada uno de los espacios funcionales, que Oppel había analizado en las plantas de las casas inglesas de campo de Muthesius.

Además, vinculadas al salón y la biblioteca, aparecen dos piezas a modo de nicho que ocupan parte de la crujía de servicio. El bar y un pequeño estudio, buscan perforar la colina potenciando la gradación de la luz según nos alejamos del borde vidriado de la casa y reforzando la idea de jerarquía y continuidad en la articulación espacial de la casa.

El microcosmos de la casa Speth ya estaba establecido. Desde un espacio lleno de complejidad, ligereza, espacialidad y luz la casa combina un liberador espacio moderno de planta libre con la sensación de refugio y confort de la casa de campo burguesa.

Visiones de Gran Canaria: La casa Ayala, 1932-33

Las viviendas que Oppel y Martín-Fernández de la Torre diseñaron juntos a partir de 1932 planteaban, como hemos visto, la búsqueda de una nueva espacialidad. Este intento de crear nuevas relaciones espaciales y de vincular el interior con el paisaje eran reflejo de un cambio en la funcionalidad, pero también de los nuevos sistemas estructurales y de los materiales.

Resultó entonces que, liberada de su condición portante, la envolvente del edificio era parte activa de la capacidad de los espacios para transformarse y participar de sus características ambientales. No se trataba de construir prismas carentes de ornamentación en los que encapsular plantas funcionalistas, sino de permitir la descomposición volumétrica como si de un organismo se tratase. En esta situación la arquitectura planteó nuevas referencias, como en fue el caso de Le Corbusier, tratando de combinar una visión dialéctica basada en componentes tecnológicos maquinistas de acero y vidrio, con el primitivismo rural proveniente de la tradición regional.

Esta disposición hacia lo vernáculo también se encontraba dentro de los referentes de la arquitectura de Martín-Fernández de la Torre y en la de otros arquitectos españoles de la época. Fernando García Mercadal descubriría en el Mediterráneo[18] la manera insólita de afrontar los temas de la luz, el color y el ambiente, de hacer de la arquitectura una síntesis inigualablemente sencilla, volumétrica y lineal.

18. Así, a la hora de elegir un trabajo para su primera entrega de pensionado en Roma, Mercadal decide estudiar la casa mediterránea, la transposición de la experiencia popular de la arquitectura orgánica a las pautas tecnificadas propias de lo moderno. Sus escritos acerca de esta cuestión son fundamentales para entender la relación entre la arquitectura moderna y la vernácula. GARCÍA MERCADAL, F., «La casa del Fauno e Pompeya», Revista Arquitectura, 1926, N. 83, pp. 100-106; GARCÍA MERCADAL, F., «Arquitectura Mediterránea 1», Revista *Arquitectura*, 1926, N. 85, pp. 192-197.

Fig. 4. *Visiones de Gran Canaria*, 1928-34, Nestor Martín-Fernández de la Torre. Publicado en DORESTE CHIRINO, L. & MEDEROS MARTÍN, F., *Arquitecturas de Miguel Martín-Fernández de la Torre en la Palma. 1935-36 1951-55*, Caja Canarias, Las Palmas, 1998, p. 61.

En el caso de Martín-Fernández de la Torre también encontramos ese interés por la arquitectura mediterránea, obras anónimas que consultaba en el volumen "Casas y jardines de Mallorca". Pero será su hermano Nestor Martín-Fernández de la Torre con sus *Visiones de Gran Canaria*, la influencia más clara en cuanto a la relación que el arquitecto establece con la tradición de la arquitectura popular canaria. Estas *visones* corresponden a un ciclo de pinturas realizadas por Nestor entre 1928-34, donde la arquitectura se vuelve protagonista con edificaciones de muros blancos que trepan por las laderas, para constituir una suerte de organismo en que el tipo arquitectónico se integra con el paisaje canario, y sobre todo, con su luz[19].

No podemos dejar de establecer el paralelismo de estas pinturas de Nestor con las arquitecturas de su hermano, y comprobar, como lo moderno que él estaba buscando, se encontraba ya reunido en la manera de ser canaria, en su arquitectura cúbica, de líneas suaves, estrictamente funcional, con su estimulante aptitud para señalar la luz, la sombra y sus contrastes.

En particular en una de las viviendas más interesante de las diseñadas en esta época, la casa Ayala[20] que en 1933 construirían en Santa Cruz de Tenerife. A diferencia del emplazamiento de la casa Speth, aquí Martín-Fernández de la Torre y Oppel se enfrentaban a una parcela urbana, entre medianeras, aunque situada en una de las mejores zonas de la ciudad[21].

El planteamiento de la casa fue claro desde el inicio y así lo muestran los primeros croquis. Se trataba de generar una volumetría rotunda y limpia pero

19. DORESTE CHIRINO, L. & MEDEROS MARTÍN, F., óp. cit., p. 59.
20. AMMFT, n. de proyecto 00315.
21. LANDROVE, S., óp. cit., p. 370. La casa ha sido reformada y en la actualidad la volumetría y el espacio interior ha perdido en cierto modo, el carácter inicial.

Fig. 5. Casa Ayala, 1932-33, Miguel Martin-Fernández de la Torre y Richard Oppel. Estado actual. Publicado en LANDROVE, S., *La vivienda moderna en España 1925-1965: registro Docomomo Ibérico*, Fundación Docomomo Ibérico, Madrid, 2009, p.370.

fragmentada, en la que las distintas piezas funcionales deformaban la envolvente exterior para materializar un perfil quebrado en planta. Esa articulación se materializó finalmente mediante dos piezas en L unidas por un hall central, corazón de la casa, al que se adosa la escalera principal de dos tramos. Cabe reseñar que esta pieza intermedia, que elimina casi por completo los pasillos de la organización en planta, es seguramente una aportación de Oppel. La propia denominación en los planos con la voz inglesa *hall*[22] nos pone en la pista del interés del alemán por el estudio de las distintas morfologías habitables y de las plantas de las casas inglesas.

Podríamos entonces hablar de un intento incipiente de trabajar sobre el sistema binuclear, que a partir de los años treinta ensayarían algunos de los arquitectos de la Bauhaus. Aunque en el caso de la vivienda de los Ayala, la división funcional día y noche responda más bien a la diferenciación entre los espacios principales y de servicio. La casa se organiza en dos plantas, a las que se añade una pequeña pieza en un

tercer nivel, donde se encuentran las habitaciones de servicio, y que da acceso a la cubierta plana. Así, en el nivel inferior, encontramos la primera zona en L, con el salón y la sala de pingpong, vinculada a la fachada principal; mientras que en la pieza antimétrica a esta se encuentra una zona de servicio y costura. En planta primera se sitúa, de forma atípica, la zona de servicio con el comedor y la cocina, mientras que los dormitorios de la familia ocupan el cuerpo principal, volcados a una terraza longitudinal que se extiende en la parcela de lado a lado, volando hasta apoyarse sobre los muros medianeros.

Todos estos recursos formales se van a traducir en una potente volumetría, fruto de la síntesis de ambos arquitectos y de sus referentes particulares. Por un lado, las ideas de Oppel al entender la casa "desde la disposición irregular de las células monofuncionales, conformadora de un organismo complejo y autosuficiente"[23] y de su cercanía con los movimiento generados por la Bauhaus y De Stijl. Por su parte FT aportará un enfoque más cercano a la arquitectura racionalista española siguiendo la línea de Le Corbusier[24], al que se une su vinculación con el vernáculo del paisaje canario.

22. La palabra anglosajona hall y la alemana halle, poseen un significado muy distinto a la acostumbrada traducción latina de vestíbulo o espacio de acceso. Semánticamente se refieren, más bien, a la idea de sala o aula, y designan una habitación grande en la que se pueden realizar múltiples funciones. Este modelo del hall evolucionó, y a partir del siglo XIII en Inglaterra, en las Manor Houses, (Bonet, 1998, 68). Podemos decir que en las Manor Houses medievales se encuentra el origen del Hall inglés, que Muthesius abordaba en su libro.

23. MEDINA WARMBURG, J., R. E. Oppel, óp. cit., p. 141.

24. BEAUTELL STROUD, F., "El Racionalismo en Canarias. Richard Oppel y Miguel Martin-Fernández de la Torre", Jano, Madrid, 1974, n. 22, p. 13.

De manera que podríamos afirmar que la casa Ayala, quizás el mejor ejemplo de la arquitectura racionalista doméstica canaria, fue fruto de un mestizaje meditado. Un proyecto, que adelantándose a su tiempo, planteaba la ruptura con sistema arquitectónico tradicional, en pos de una arquitectura moderna como búsqueda de la espacialidad, la articulación en planta, de la rotundidad volumétrica pero también de los valores plásticos de la vivienda tradicional, de los elementos esenciales de la misma para su recomposición en un orden nuevo.

Fig. 6. Casa de la Nuez, 1933-35, Miguel Martin-Fernández de la Torre y Richard Oppel. Fotografía de época. Publicado en LANDROVE, S., *La vivienda moderna en España 1925-1965: registro Docomomo Ibérico*, Fundación Docomomo Ibérico, Madrid, 2009, p.371.

Conclusiones: la casa de la Nuez, 1933-35

La evolución de la arquitectura doméstica de Oppel y Martín-Fernández de la Torre, y las aportaciones que cada uno de ellos hizo a sus proyectos comunes es difícil de evaluar. No existen datos concretos e incluso los escasos autores que han abordado la cuestión difieren en cuanto la autoría de algunos proyectos[25]. En este sentido, la investigación que subyace a este texto ha tratado de recomponer ese esquema de trabajo de ambos a través de sus dibujos, identificando[26] las distintas *manos* que intervenían en una obra o en otra, y por tanto, tratando de discernir el origen de las ideas de esta sociedad hispano-alemana.

El caso de la vivienda construida entre 1933-35 para Sebastián de la Nuez[27] Aguilar en la Cruz del Inglés (Las Palmas de Gran Canaria), resulta especialmente representativa de este diálogo arquitectónico. Se trata de una obra controvertida, marcadamente atemporal, radical en cuanto a su concepción formal en la búsqueda de la ansiada y utópica ingravidez.

Así, el volumen principal, formando un cuerpo unitario, parece que flota sobre la planta inferior, que a modo de plataforma, se ancla al desnivel del terreno. Este semisótano resuelto en piedra oscura, enfatiza la rotundidad de la pieza blanca superior, donde las ventanas rasgadas y las dos perforaciones enfrentadas en la esquina que resuelve la intersección con la carretera, subrayan la horizontalidad de la pieza, cuestión esta recurrente en otras obras del arquitecto alemán.

Si bien, la vivienda nos sorprende por su grado de abstracción, lo que realmente nos causa asombro son algunas otras versiones de la casa de la Nuez con marcados tintes regionalistas, recogidas en el archivo de Martín-Fernández de la Torre, y que como afirmábamos muestran este proceso de la sociedad formada por los dos arquitectos. Nos referimos en concreto a una propuesta en la que esa misma fachada a la calle se resuelve mediante un volumen de cubierta inclinada, con una arquería en la zona inferior y una galería porticada en el cuerpo superior rematando la esquina. Esta versión se acerca a la arquitectura de Martín-Fernández de la Torre tras la guerra civil, donde influenciado por su hermano retomará los temas regionalistas tomando elementos formales de la arquitectura tradicional canaria[28], como en el edificio del Pueblo Canario[29] de 1955, sede del museo donde se recoge la obra plástica de su hermano Nestor.

Estos dibujos contrastan con los realizados por Oppel, de marcado carácter expresionista fruto de su vinculación con la arquitectura de Mendelsohn, con quién el arquitecto alemán había estado trabajando[30]. Tanto los bocetos como las axonometrías previas de la casa, nos muestran un intento por crear un con-

25. En el afán por remarcar la influencia de Oppel en el estudio canario algunos autores han llegado a atribuirle incluso proyectos que se construyeron antes de su llegada a Canarias. En particular numerosos textos hablan de la influencia del alemán en el diseño del Cabildo Canario de Las Palmas, cuyos planos de obra están fechados en Septiembre de 1932. Recordemos que en esa misma fecha Oppel comienza a trabajar en el estudio de Miguel Martín Fernández de la Torre por lo que parece difícil que el arquitecto alemán colaborase en el diseño de ese proyecto.
26. En cuanto a los dibujos de Oppel, en muchos casos aparecen palabras en inglés o con incorrecciones gramaticales en español, su trazo es más expresionista y rápido recurriendo en ocasiones a bocetos de mancha con gran sensación de movimiento. Los croquis de Miguel Martín Fernández de la Torre son más canónicos, planos delineados y profusión de axonometrías. Los dibujos de estudio, que normalmente se refieren a planos de obra poseen una tipografía característica y un sistema particular que seguramente fueron realizados por los colaboradores del estudio.
27. AMMFT, n. de proyecto 00293.
28. BEAUTELL STROUD, F., óp. cit., p. 18.
29. AMMFT, n. de proyecto 00803.
30. LANDROVE, S., óp. cit., p. 371.

Fig. 7. Casa de la Nuez. Perspectiva y axonometría de dos versiones previas de la vivienda. AMMFT [en línea], n. de proyecto 00293.

junto plástico vinculado al paisaje. En definitiva, de la continuidad espacial del edificio, de la relación de la casa con su entorno y la simplicidad formal de la envolvente, cuestiones estas fundamentales en la lucha por transformar el espacio moderno.

La relación profesional de Oppel y Martín-Fernández de la Torre se rompería en 1936, poco después de la finalización de la casa de la Nuez. El arquitecto regresaba a Alemania en 1936 junto con su mujer y hermana de Martín-Fernández de la Torre, viaje del que no regresaría hasta después de la Guerra Mundial. Algunos críticos apuntan a una ruptura de carácter ideológico, influencia por la figura de Nestor Martín-Fernández de la Torre, que entendía que la arquitectura debía responder a claves regionalistas –tipismo– para el fomento del turismo en la isla; otros a la amenaza de la Guerra Civil. En cualquier caso, Oppel regresaría en 1945 a las Palmas y allí desarrollaría una arquitectura de *béton brut*, cercana a la de Le Corbusier y al brutalismo.

A su regreso, y tras casi diez años, Oppel y Martín-Fernández de la Torre no volverían a colaborar juntos. Los tiempos habían cambiado y la visión arquitectónica de ambos arquitectos de había alejado radicalmente. Pero la *inferencia* que se produjo en su trayectoria generó las obras de mayor calidad del racionalismo canario. Cuanto aportaron cada uno de ellos a esta sociedad es difícil de cuantificar, lo que es claro es que ambos fueron fundamentales en esta búsqueda de la nueva casa canaria. Porque en la experimentación doméstica se hallaba la clave para entender la nueva arquitectura que estaba surgiendo en España, y las islas Canarias se convirtieron en testigo excepcional de este cambio a través de las figuras de Miguel Martín-Fernández de la Torre y Richard Ernst Oppel.

SANTUARIO DEL AMOR MISERICORDIOSO EN COLLEVALENZA
JULIO LAFUENTE A TRAVÉS DE RAFAEL MONEO

David García-Asenjo Llana

"Hace bastantes años, María Mercader, viuda de Vittorio de Sica, me preguntó si conocía a «Julio Lafuente, el arquitecto español que vive en Piazza Navona»".

Valentí Gómez i Oliver, Introducción. Julio Lafuente. Visionarchitecture

La figura de Julio Lafuente ocupa un lugar difícil de encajar dentro de la historia de la arquitectura española[1]. Sólo su origen permite relacionarlo con España, ya que su formación académica se produjo en la Escuela de Bellas Artes de Paris. Posteriormente, tras un breve paso por Madrid y por consejo de Luis Feduchi, viajó a Roma, donde pretendía conocer la arquitectura moderna que se desarrollaba en Italia antes de viajar a Estados Unidos. Una vez establecido allí, comenzó a desarrollar su carrera profesional en Italia, por lo que quedó desvinculado de España, y de los arquitectos que iniciaron la renovación de la arquitectura que se empezaba a producir antes de su marcha. Se trata por tanto de un arquitecto alejado de los modos de trabajar de los arquitectos españoles de la época, en un momento en el que había un constante intercambio de información y diálogo entre un grupo importante de profesionales[2].

Las obras religiosas estudiadas en estas líneas fueron proyectadas en los años de renovación profunda de la liturgia católica. Esta reforma de la liturgia, que proponía un retorno a los valores fundamentales de la misma, se transmitió a la realización de espacios de culto. Los templos proyectados durante las décadas de los 50 y 60 se desarrollaron en este ambiente de renovación, en medio de un debate intenso, y supusieron la cristalización de unas ideas que venían fraguándose desde inicios del siglo XX. En muchos casos los arquitectos se situaron en primera línea de la renovación litúrgica, plasmando en las iglesias unas ideas que todavía no habían sido reflejadas en documentos oficiales de la Iglesia católica, y que de ese modo pasaban al centro de la discusión, consiguiendo así impulsar una renovación integral de la celebración. La nueva liturgia, anticipada en muchos casos por las propuestas arquitectónicas próximas al Movimiento Litúrgico, parecía aconsejar esta disposición. Así que Lafuente concluyó el santuario poco después de la celebración del Concilio Vaticano II, y participó, por tanto, en la corriente que unía arquitectura y liturgia para la renovación del culto, aun sin haber reflexionado sobre esta importante reforma de la tipología sacra.

1. Hasta el momento no ha habido una suficiente atención crítica a la obra de Lafuente. Un número de Nueva Forma, algunos artículos en revistas de la época, referencias al Santuario de Collevalenza en las tesis doctorales de Esteban Fernández Cobián, Eduardo Delgado Orusco o Elena García Crespo. En estos momentos Marta Pastor Estébanez está desarrollando en la ETSAM la tesis "La invención en la obra de Julio Lafuente: entre la utopía y la construcción".

2. "Hace apenas una generación, podía pasarse de uno a otro de los despachos de los principales arquitectos madrileños sin apenas salir de la misma calle. (...) "Sota tuvo su último estudio en la calle Bretón de los Herreros. (...) En ese mismo semisótano tenían estudio José Luis Picardo y Gerardo Ayala. (...) enfrente y un poco más arriba, tenía su estudio Corrales, al lado Molezún, y muy cerca, Carvajal y Carlos de Miguel. Creo que cerca había otros arquitectos"". Josep Quetglás, "Visitas", El Croquis 106-107 (2001): 16.

Fig. 1. Capilla del Colegio Pío Latinoamericano, Roma.

En la capilla del Colegio Pio Latino Americano, en Vía Aurelia, Roma (1967), Lafuente plantea una planta centralizada. Como indica Rafael Moneo, esto la emparenta con la mejor arquitectura del Barroco. Aunque la vuelta a este tipo de templo tenía en su origen el fomento de la participación activa de los fieles, no tanto un compromiso con la historia de los espacios religiosos. Como se retornaba a una liturgia en la que la atención se centraba en el altar y la asamblea se situaba alrededor de ese centro de gravedad, hubo intentos por emplear plantas centralizadas[3]. Y a lo largo de los años se fue comprobando cómo estos espacios no son los más adecuados a la nueva liturgia, por los problemas de funcionamiento que plantea. La arquitectura religiosa española del momento recurrió poco a ese tipo de espacio[4]. Julio Lafuente parece consciente de esas dificultades y realiza una serie de operaciones que evitan una centralidad estricta, y permiten una cierta axialidad que mejore el proceso del rito. En un espacio cilíndrico de baja altura, definido en su límite exterior por un muro de fábrica de ladrillo, se inserta, descentrado, un presbiterio circular. Sobre este elemento, se sitúa una abertura circular, iluminada con un gran lucernario troncocónico, que introduce la luz en el ámbito, y al exterior sirve para destacar la capilla dentro del conjunto. Este elemento se apoya sobre tres pilares, grandes pilares rectangulares inclinados de hormigón que permiten orientar el asamblea. Dos enmarcan el espacio del presbiterio hacia los fieles y el tercero marca el eje principal tras el altar. (Fig. 1) Dentro de un espacio despojado de elementos figurativos, esa referencia a la simbología sagrada del número tres define de modo sutil su carácter cristiano. El techo de hormigón con nervios radiales ayuda a concentrar la atención de los fieles. Un lucernario perimetral baña con luz rasante el muro de fábrica de la envolvente y permite crear un ambiente de recogimiento adecuado para la celebración. Como reclamaba el Movimiento Litúrgico, sencillez, vuelta a los orígenes, eliminación de lo superfluo. La calidad del espacio se confía a la importancia que tiene el tratamiento de la luz como símbolo de Jesucristo[5]. Un claro antecedente de este proyecto es la capilla Kresge en el MIT de Eero Saarinen (1954-55). La fuente de luz descentrada dentro del recinto cilíndrico, el presbiterio circular como elemento independiente.

3. "(...) la liturgia posconciliar está más cerca de las iglesias de planta central que de las iglesias inspiradas en los esquemas de la contrarreforma, en los esquemas de Vignola. Habría que hacer sin embargo, una distinción clara entre los motivos que mueven la arquitectura de hoy a centralizar la planta de las iglesias; para aquéllos la totalidad, el valor simbólico de la forma, como acertadamente ha dicho Wittkower, era lo fundamental; en la hora actual la planta centralizada no es ajena a un deseo de estructurar el lugar sagrado de acuerdo con la función que ha de cumplir, de acuerdo con el rito". Rafael Moneo, "Iglesia En Collevalenza," Arquitectura 105 (1967): 9–13.

4. Destaca el caso de la capilla de la EUTG en Donostia, obra de Miguel Oriol. Premio Aizpurúa en el año 1968, coetánea por tanto de esta obra.

5. La calidad de este espacio hizo que fuera seleccionado para el Pabellón Español XIV y figura en el catálogo de la misma. Muestra Internacional de Arquitectura – Biennale di Venezia, 2014 Moisés Puente, Enrique Encabo Seguí, and Inmaculada E. Maluenda, *Interior: Pabellón Español, XIV Muestra Internacional de Arquitectura = Spanish Pavillion, 14th International Architecture Exhibition* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2014). 104.

Fig. 2. Santuario de Collevalenza. Vista exterior del conjunto.

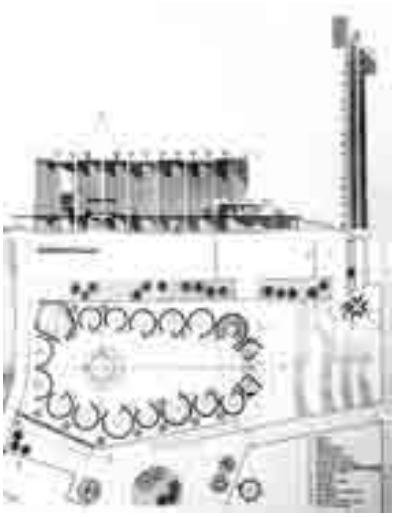
La creación del Santuario de Collevalenza (1953-1968) fue una iniciativa de la Madre Esperanza, fundadora de la Familia del Amor Misericordioso, primero las Esclavas, en Madrid, y años después la rama masculina, los Hijos, en Roma. Una fiel había donado unos terrenos para que se alojara la nueva congregación. Recurrió a Julio Lafuente para una pequeña capilla, la primera del conjunto (Capilla del Crucifijo del Amor Misericordioso (1955)), y tras quedar satisfecha con el encargo, volvió a contar con él para realizar el Santuario principal de la Congregación. De nuevo una relación de Lafuente con España, Madrid en este caso, fuera de España, desde Italia.

El santuario se encuentra las afueras de la localidad, en un complejo con varias edificaciones, entre las que destaca el templo. Desde lejos, y gracias a que se sitúa en la parte alta de una pequeña sierra, queda señalada su posición por el gran campanario. Este elemento ayuda a localizar el santuario, pero destaca en exceso en la proximidad, de modo que resta protagonismo a la edificación principal. El volumen del templo se muestra compacto al exterior. El vuelo de la cubierta de hormigón interrumpe las líneas verticales de las capillas laterales y contribuye a esa compacidad. (Fig. 2) Frente al mismo se abre una gran explanada para acoger a los peregrinos, desde la que arranca la gran escalinata exterior que dirige hacia el interior del Santuario. Desde esta explanada la fachada principal se muestra rígida, simétrica. Una gran marquesina de hormigón armado protege la entrada, Contrasta la pesadez y rigidez de este elemento con la ligereza de la vidriera, compuesta de una retícula de piezas troncocónicas de hormigón, como una reinterpretación del clásico rosetón. A la derecha de la entrada se sitúa la primera capilla construida del conjunto, cuya cubierta crece en paralelo a la gran escalinata. Bajo esta se sitúa el acceso a la cripta.

Es muy interesante el modo en el que Lafuente combina una disposición longitudinal tradicional, adecuada al uso como basílica de peregrinación, y la vocación de espacio centralizado del presbiterio. Una primera lectura de la planta muestra una organización convencional, una nave alargada con capillas laterales. Una yuxtaposición de grandes cilindros de ladrillo definen el espacio

Fig. 3. Santuario de Collevalenza. Planta y Sección.

Fig. 4. Santuario de Collevalenza. Interior del Santuario.



3

4

principal, pero Lafuente consigue romper la direccionalidad de la planta al variar el tamaño de los elementos verticales. (Fig. 3) El diámetro variable de las capillas, y la asimetría respecto al eje principal de la nave permiten una ondulación en el espacio. A la vez se establece un juego entre formas convexas enfrentadas, como gotas de agua en un plano en calma. El crecimiento del espacio desde el presbiterio, simbolizado por el suelo de ladrillo, que se extiende en círculos concéntricos desde el altar, se encuentra con la huella de las capillas laterales. Esto muestra cómo Lafuente pretendía señalar que el templo crecía desde ese centro no tanto geométrico sino de gravedad. Ese juego de elementos cóncavos llega hasta el ábside, o mejor dicho el remate de la nave tras el presbiterio, ya que se ha eliminado ese elemento tradicional. En lugar de ser un lugar que recoge la atención de los fieles, la rebota de nuevo hacia el altar. Aunque la abertura vertical entre las dos capillas exteriores, alineada con el eje principal del espacio, permite que la mirada se prolongue más allá del interior del templo, y simboliza así el deseo de trascendencia. (Fig. 4) Este juego de elementos convexos y cóncavos remite a la iglesia Kaleva en Tampere, de Raili y Reima Pietilä, así como la verticalidad que marcan las aristas de las capillas y las franjas de luz entre las mismas.

Toda la atención en el interior del templo se concentra en el presbiterio, y allí destaca el altar como el principal foco de la celebración. Las capillas están orientadas para que cada una tenga como referente el altar mayor. La gran abertura circular sobre el altar, la lámpara circular que cuelga sobre el mismo, y la cruz luminosa que se señala en el techo gracias a las dos ranuras que se cruzan en el lucernario, contribuyen a atraer la atención de los fieles sobre el presbiterio. El techo plano, matizado únicamente por un despiece del encofrado, no aporta nada particular a la riqueza espacial del conjunto. Su neutralidad colabora a que las fuentes de luz que se abren paso a través de él cobren protagonismo[6]. Así el templo tiene varios modos de iluminación: el gran lucernario sobre el altar, a modo de cúpula tradicional, inunda de luz el presbiterio; la nave principal se ilumina gracias a la separación entre cada una de las capillas (esta iluminación marca un ritmo vertical, variable, que

6. No opina lo mismo Esteban Fernández Cobián: "La complejidad y la viveza del espacio están acentuadas por la luz que se filtra entre los cilindros y por la exquisita ejecución de los paramentos, de modo especial por el techo de hormigón visto con su complejo y expresivo encofrado". FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban, *El Espacio Sagrado En La Arquitectura Española Contemporánea* (Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2006). 358.

contrasta con la oscuridad que producen las franjas verticales que abren cada capilla hacia el interior de la nave); y una tercera forma de iluminar el espacio es la que se produce en el interior de las capillas, donde cada una de ellas cuenta con un lucernario que introduce una luz matizada en el cilindro de ladrillo, que permite un espacio de devoción privada y recogimiento.

Bajo el espacio principal del templo existe una cripta, de las mismas dimensiones que la nave principal, pero con una altura reducida. Bajo el presbiterio se sitúa una cúpula rebajada que es el foco de atención de este recinto. La cripta se ilumina por una serie de lucernarios en el exterior de las capillas laterales, y también por el hueco que existe en planta baja en la separación entre dichas capillas. Estos huecos están protegidos por unas rejas metálicas que impiden que exista una continuidad entre el interior y el exterior de la nave principal.

De nuevo el presbiterio se plantea como un elemento independiente insertado en el interior del espacio, como ya ocurriera en la capilla del Colegio Pío. Cambia el material, incluso el color. Se apoya sobre una base de mármol rojo, en lugar del ladrillo gresificado del resto del pavimento. Sobre esa base se coloca una estructura de mármol blanco que incluye el espacio para el altar, el ambón, el tabernáculo y un graderío para alojar la sede principal y varias auxiliares. Podemos analizar así el funcionamiento litúrgico del templo. Las determinaciones del Concilio Vaticano II habían tenido como consecuencia algunos cambios importantes en la configuración de los templos. El centro del espacio pasaba a ser el altar, pero compartía protagonismo con el ambón, ya que la nueva liturgia no se centraba solo en la Eucaristía, sino que concedía mucha importancia a la Palabra[7]. La celebración eucarística y la liturgia de la palabra son el núcleo principal del culto. La adoración al Santísimo Sacramento pasa a un segundo plano, por lo que deja de ser conveniente que el sagrario se sitúe sobre el altar principal. El templo pasa a ser el lugar donde la asamblea de fieles se reúne a celebrar, por lo que también dejan de tener sentido las capillas devocionales. Así el sagrario pasa a situarse en un espacio propio, adecuado para la adoración a la Reserva Eucarística y para la devoción personal. En Collevalenza no se siguen estos cambios al pie de la letra. El Tabernáculo pasa a un lateral del presbiterio, fuera del altar principal, pero en el mismo espacio. (Fig. 5) Las capillas laterales permiten la celebración simultánea de varias celebraciones. El hecho de que se trate de un santuario de peregrinación, y no de una parroquia, nos permite interpretar de otro modo el templo. Se puede entender como una capilla, con la escala adecuada para acoger grandes peregrinaciones, rodeada de otras capillas auxiliares. Esto obliga a que el recinto principal no sea estrictamente centralizado sino que tenga que modificarse para adecuarlo al uso que va a recibir[8].

La obra de Lafuente aparecía en las revistas españolas de la época encuadrada dentro de la nueva arquitectura italiana. Y aquí entra en juego la figura de Rafael Moneo. En su estancia en Roma como pensionado de la Real Academia de España entró en contacto con las figuras destacadas de la época. Allí pudo conocer a Julio Lafuente y visitar su obra[9]. Fruto de ese contacto fue la reseña que escribió sobre el Santuario de Collevalenza para la revista Arquitectura[10] cuando la obra no había finalizado. Y años después tiene una aportación importante en el número monográfico de Nueva Forma sobre su figura[11]. Y de nuevo analiza la iglesia en Todi. Se puede apreciar cómo pone la atención en decisiones de proyecto que luego estuvieron en el origen de su

5

6

7

Fig. 5. Santuario de Collevalenza. Presbiterio.

Fig. 6. Catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles. Croquis.

Fig. 7. Catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles. Nave principal.

7. De ahí viene uno de los principales cambios en la celebración, el paso del latín a las lenguas vernáculas. Sacrosantum Concilium (1963), 54.

8. "En efecto, los comentarios de Moneo delataban cómo, el recurso de Julio Lafuente a un presbiterio aislado en planta, ejemplarmente planteado, y formalmente autónomo —geográficamente circular— remitía a una planta que quiere ser central, en la medida en que ese presbiterio aspira a rodearse de espacio. El hecho de que este espacio sea mayor en dirección al acceso —los pies de la nave— debería apuntarse en el capítulo de la anécdota". DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Arquitectura Sacra Española, 1939-1975: De La Posguerra Al Posconcilio* (Madrid: E. Delgado, 1999). 346.

propia obra, en la Catedral de los Ángeles. La tensión entre la planta centralizada y la longitudinal, entre el tipo y la historia. En los primeros croquis para la catedral se observa cómo las primeras tentativas de planta apostaban por la planta centralizada, más del gusto del cardenal, por entenderla más próxima a la liturgia. (Fig. 6) A lo largo del proceso la planta se alarga en el eje longitudinal, hasta adoptar una forma próxima a la cruciforme[12], la que el arquitecto entendía como más adecuada para una catedral, se pretendía una iglesia que pareciera una iglesia[13]. En Collevalenza las capillas cilíndricas sirven de soporte a la cubierta e iluminan el interior, y la planta se desarrolla en el eje longitudinal. El centro de gravedad del templo se sitúa en el altar sobre el que se localiza el gran lucernario. En Los Ángeles las capillas invierten su posición y no abren a la nave principal, sino al deambulatorio perimetral que dirige a los fieles al interior del templo. Y la cubierta se apoya en ellas, pero en lugar de ser un elemento pesado, flota y se pliega hacia el presbiterio, donde un gran lucernario en forma de cruz que destaca como fondo del espacio. El protagonismo de la luz como elemento expresivo es uno de los temas principales de la Catedral. La luz como metáfora de la presencia de Dios. Y aquí Rafael Moneo confía en la memoria de los espacios religiosos que le han marcado: las iglesias bizantinas y barrocas, por su tratamiento de la luz; las catedrales góticas por su verticalidad, así como su perfección técnica, expresión del esfuerzo de una sociedad. El material en el que se construye la Catedral adquiere un papel decisivo. Como ya ocurriera en la Fundación Joan i Pilar Miró, en Palma de Mallorca, el hormigón es el material elegido, está presente desde el origen del edificio, y condiciona la estructura y forma del templo[14].

La reducida paleta de materiales es otro de los temas de Collevalenza. En Los Ángeles, en lugar de optar por la piedra, tal y como se hacía en el pasado, se utiliza el hormigón para todo el edificio, lo que permite que exista la pretendida transición fluida entre el exterior y el interior, el mismo material configura el muro en su totalidad y logra que se pueda "entender y ver el edificio como un todo homogéneo"[15]. El templo se articula a través de una serie de transiciones de espacios, entre el exterior de la plaza de acceso y el interior dominado por la luz filtrada de las vidrieras de alabastro, y las situaciones intermedias de los deambulatorios y las capillas laterales[16]. Se consigue una secuencia espacial plenamente moderna. No existe la conexión visual directa entre el interior y el exterior, pero el espacio se muestra poco a poco, según se recorre el edificio. La transición entre dentro y fuera es muy sutil. Hay umbrales que se abren de nuevo a un exterior, pero la continuidad del material acompaña y consigue que se genere un ámbito especial, que se ingrese en un lugar con un tiempo particular. La luz filtrada evoca el ambiente de las iglesias bizantinas. La luz dorada del alabastro entona con el hormigón visto y el exquisito techo de madera[17]. Así se consiguen dos ambientes, uno terrenal en penumbra, en el que se desarrolla la liturgia, y otro iluminado, ingrávido, relacionado con lo celestial, y al que no se puede acceder. Ese efecto se consigue mediante la apertura de huecos que permiten que la luz disuelva la estructura. (Fig. 7) Esta división queda potenciada un plano de lámparas que ilumina la nave y delimita el ámbito terrestre, dota de escala humana al ámbito, y anima a la oración para poder acceder al mundo superior[18].

Así, al analizar la catedral, podemos ver la arquitectura de julio Lafuente a través de la mirada y la formación académica de Rafael Moneo y el modo en que su experiencia en Roma le abre nuevas formas de afrontar la disciplina.

9. Al fin y al cabo Lafuente viajó a Roma por consejo de Luis Feduchi, luego suegro de Moneo.
10. Revista Arquitectura nº 105, (1967).
11. Revista Nueva Forma nº 88, (1973).
12. "Entiendo que era necesario adoptar una forma que conectara la Catedral con la historia de la iglesia católica, en una comunidad que está rodeada de iglesias evangélicas, y en las que una planta asamblearia podría llegar a asociarse con los telepredicadores" Entrevista del autor con Rafael Moneo en su estudio de la calle Cinca, el 17 de enero de 2013.
13. "Era difícil para mí pensar en hacer una Catedral sin ciertas resonancias históricas. La religión tiene que ver con la historia: es algo que hemos recibido. Prestar atención a los símbolos establecidos tiene sentido. No estamos hablando de la actitud, más bien panteísta, de evitar el contacto con los símbolos conocidos. Casi al contrario. Queríamos que de algún modo la iglesia pareciese una iglesia." William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. El Croquis 98: 25
14. "En Arquitectura, la pura relación abstracta entre formas, dimensiones y proporciones, no se da. Son, en última instancia, los materiales quienes contribuyen a esclarecer la auténtica experiencia espacial de la arquitectura. El que la materialidad de la construcción y la idea abstracta que anima un proyecto coincidan y no se excluyan es condición necesaria para que se de la arquitectura. De ahí que construir, tal y como yo lo entiendo ahora, vaya más allá de la mera construcción del edificio. Construir significa haber hecho indisoluble e inevitable la conjunción entre la idea abstracta que dio origen a un edificio y el uso de los materiales que proporciona la construcción." Rafael Moneo. "Prólogo. Construir el Kursaal." *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 2.
15. CURTIS, William J.R., *El Croquis* 98: 26.
16. "Es emocionante pensar cómo se producen las transiciones o las inversiones de lugares. Dentro del Kursaal a veces te asalta la duda de si no estarás en un exterior. En cambio en el auditorio de Barcelona, al entrar en el patio cuadrado con ese gran lucernario girado, un inmenso fanal con dibujos superpuestos, uno tiene la impresión de estar en un interior. En la Fundación Miró, se llega, se pasa bajo cubierto y se sale de nuevo al exterior. Y Mérida es casi un exterior. Ese control de espacios-umbral es tremendamente atractivo." Luis Moreno Mansilla. "En torno a la figura de Rafael Moneo" *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 15.
17. "Creo que en la cruda realidad de los edificios construidos uno puede ver claramente la esencia de un proyecto, la consistencia de las ideas. Creo firmemente que la arquitectura necesita del soporte de lo material; que la primera es inseparable de lo segundo. La arquitectura aparece cuando nuestros pensamientos adquieren la condición de realidad que solo lo material puede otorgar." Francisco González de Canales. "Una reflexión teórica desde la profesión.". en *Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)* (A Coruña: Fundación Barrié, 2013), 27.
18. Este empleo de la luz coloreada y del material de tonos cálidos, remite a la arquitectura religiosa de José María García de Paredes, sobre todo a la iglesia Stella Maris en Málaga. Moneo entiende que es uno de los mejores templos construido en España, por la claridad de su concepción espacial y funcional, por la utilización de una acertada paleta de materiales y por la inteligente inserción urbana del templo. También García de Paredes recurre a las lámparas para crear una escala adecuada en el interior del templo, además de como elementos de control acústico. (Entrevista del autor a Rafael Moneo).

EL PAPEL DE JESÚS BERMEJO EN EL TALLER DE JUAN BORCHERS
CHILE: 1958-1973

Lara García Calvo, Sandro Maino

EL GERMEN DEL TALLER. MADRID, 1948

Jesús Bermejo, Isidro Suárez y Juan Borchers coincidieron en 1948 en el Colegio Mayor Santa María de Europa, situado al norte de la ciudad de Madrid. Este primer encuentro supuso el germen del futuro *Taller*, que se formó en Chile diez años más tarde. Además, en el mismo Colegio Mayor también se hospedaba uno de sus futuros colaboradores, el ingeniero industrial español Atilano Lamana, que se trasladó a Chile en 1954. Veamos ahora como sus destinos se cruzaron en Madrid.

La infancia de Jesús Bermejo transcurrió entre su pueblo natal, Villagarcía, Santiago de Compostela y Vigo. Su padre, doctor en farmacia y residente en Santiago de Compostela, decidió trasladarse con su familia a Villagarcía, pueblo donde Jesús pasó sus primeros años. Debido a su frágil salud, no acudió al colegio hasta sexto grado, siendo su padre quien se hizo cargo de su educación, con la ayuda de un profesor de letras y otro de ciencias. Más tarde, ingresó en un colegio religioso en Santiago de Compostela y finalmente, estuvo interno en los jesuitas de Vigo. Aunque no contaba con parientes cercanos relacionados con la arquitectura, el tío segundo de su madre fue el conocido arquitecto noucentista catalán Josep Goday i Casals (1882-1936). Bermejo cuenta que decidió estudiar arquitectura porque dibujaba mucho y en cierta medida, porque su elección le permitiría trasladarse a Madrid. Y así lo hizo, Jesús Bermejo llegó a un Madrid sumido en la posguerra con el objeto de ingresar en la escuela de arquitectura.

La situación española de la posguerra era muy cerrada, la represión era muy fuerte. El GATEPAC había desaparecido, muchos de los arquitectos contemporáneos más destacados habían muerto, como Aizpurúa, o estaban exiliados, como Sert, y los arquitectos que se quedaron en España, como Gutiérrez Soto, cambiaron su manera de hacer arquitectura. El régimen había creado el Instituto de Cultura Hispánica en 1946 para fomentar las relaciones entre los pueblos hispanoamericanos y para publicitar una España más abierta[1].

Como consecuencia de la creación del Instituto de Cultura Hispánica, numerosos becarios latinoamericanos llegaron a Madrid. Entre ellos, se encontraban los chilenos Juan Borchers e Isidro Suárez, que se hospedaron en el

1. BERMEJO, Jesús, entrevista realizada el 29 de octubre de 2015 en Madrid. Entrevistador: Lara García.

Colegio Mayor donde residía Bermejo. Allí también se alojaron otros becarios: el historiador chileno Mario Góngora, el arquitecto argentino Juan Ballester Peña y el escritor sueco Peter Seeberg.

Esta gente fue para algunos, como para mí, saber que había existido el GATEPAC, Le Corbusier… Había una famosa librería que se llamaba Buchholz. A través de ellos me compré: *La vivienda del hombre de Le Corbusier*, la edición francesa[2]. Había un libro que se llamaba *L'Architecture de fête*[3], donde estaban los pabellones de Paris del 37. La fotografía del Guernica en el pabellón de España estaba en la página 47. Lo compré por indicación de Borchers. Eso y muchas cosas de geografía[4].

Jesús Bermejo conoció un Madrid diferente gracias a sus amigos chilenos. Juntos acudieron a conferencias, exposiciones y visitas a obras de arquitectura. "Recuerdo una exposición que hubo en la Biblioteca Nacional de los pintores modernos italianos como Carrà, de Chirico y del escultor Marino Marini… Todos estos artistas modernos tuvieron una crítica muy mala en España. Pero vi estas cosas como algo fantástico"[5].

No cabe duda que Juan Borchers e Isidro Suárez ejercieron una gran influencia en el joven Bermejo y su decisión de trasladarse al Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán se basó en sus recomendaciones. Juan Borchers conocía bien esta Institución, ya que había frecuentado Argentina los años anteriores a su llegada a España en 1948[6]. Incluso había rechazado un puesto como profesor a causa de su interés por continuar con sus estudios acerca de las ciudades fundacionales americanas.

ETAPA FORMATIVA. TUCUMÁN, 1949-1958

Jesús Bermejo fue recibido en Argentina por excelentes anfitriones y amigos de Juan Borchers. Ferrari Hardoy, colaborador en el atelier de Le Corbusier a finales de los años 30' y uno de los directores en ese momento del Plan de Buenos Aires, le esperaba en el aeropuerto de Buenos Aires y Jorge Vivanco en Tucumán. Pensemos que Jesús tan solo contaba con veintiún años: "Yo era muy jovencito. Cuando le empecé a enviar libros por correo a Jorge Vivanco antes de llegar, me dijo en una carta: ¡Milagro, milagro! ¡Que viene el niño Jesús!"[7]

El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán (IAU) se creó en 1946 por iniciativa de los arquitectos argentinos Eduardo Sacriste, Horacio Caminos y Jorge Vivanco, los cuales estaban muy relacionados con el grupo Austral y el plan de Buenos Aires[8]. Pese a su corta existencia, el IAU fue uno de los centros de enseñanza más paradigmáticos de América Latina, buscándose la consolidación de la arquitectura moderna mediante una particular metodología de aprendizaje caracterizada por proyectos que eran encargos reales. El emblema era muy precisos: Investigar, Proyectar y Construir. La creación del Instituto se incluía en una serie de acciones impulsadas por el Rector Hector Descole que tenían por objetivo transformar la Universidad Nacional de Tucumán en un polo cultural de escala regional vinculando la investigación con el medio[9].

Era una universidad rarísima. Las carreras eran transversales. Podías mezclar medicina con botánica. Arquitectura y filosofía. Estaban prohibidas las clases magistrales. Podías dar conferencias, pero no clases magistrales. Estaban

2. DE PIERREFEU, François y Le Corbusier, *La maison des hommes*, Paris, Éditions Plon, 1942.
3. *L'Architecture de fêtes, Arts & techniques Paris-1937*, Paris, Editions Albert Morance, 1973.
4. BERMEJO. 2015. Respecto al interés de Borchers por la geografía, Bermejo menciona que era muy amigo del geógrafo Manuel de Terán, el padre del arquitecto Fernando de Terán, al que pretendía contratarlo para que fuera profesor en Chile.
5. BERMEJO. 2015.
6. DE LA CRUZ, Rodrigo, "Biografía de Juan Borchers", *CA Revista oficial del colegio de arquitectos de Chile*, n.98, julio 1999, pp. 18. Juan Borchers pasó por Argentina consecutivamente en los años 1946, 1947 y 1948. En 1947, se tiene constancia de que estuvo en Tucumán, en Salta y en Jujuy, estudiando las ciudades coloniales.
7. BERMEJO. 2015.
8. Cfr. LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHEPIURCA, Pablo, *Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
9. MARIGLIANO, Franco , "La educación arquitectónica en la Universidad de Tucumán (1939 – 1952)", en Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2004, p. 589-595. MARIGLIANO, Franco, Tesis doctoral: *El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán. Modelo arquitectónico del Estado y Movimiento Moderno en Argentina 1946-1955*, Madrid, ETSAM, 2004.

prohibidos los exámenes, no podías aprobar por exámenes, sino por trabajo de investigación. Era mucho más difícil todo. Al mismo tiempo, como era el final de la guerra, la mejor orquesta sinfónica de Europa estaba allí. En el centro de la nada estaban pasando gran cantidad de cosas. Pero eso solo duró unos años. El argentino Liernur lo expresa muy bien, habla de "fuegos de papel"[10].[11]

Bermejo llegó al Instituto en 1949, año en el que se comenzaron las obras de la Ciudad Universitaria en la Sierra de San Javier .El arquitecto y profesor Jorge Vivanco había viajado a Europa en 1947 para contratar a profesores italianos. Arquitectos como Ernesto Nathan Rogers, Cino Calcaprina, Enrico Tedeschi, Luigi Piccinato y el ingeniero Guido Oberti, colaborador de Pier Luigi Nervi, pasaron a formar parte del equipo docente[12].

Yo llegué allí y fui ayudante de Calcaprina en primer curso. Teníamos que traducir el libro de Zevi. Había sacado el libro para ganar una oposición, una cátedra en Venecia y entonces le hicimos la traducción al español. Bastante mala. La hice a mano y una amiga mía la pasó a máquina[13].

Así fue como Jesús Bermejo, junto con Cino Calcaprina, realizó la primera traducción al español del libro *Saper vedere l'architettura* de Bruno Zevi[14], publicado en 1951 con la editorial Poseidón de Buenos Aires[15].

En 1952, durante el segundo mandato de Perón, se produjeron una serie de cambios políticos, económicos y administrativos. Estos cambios afectaron al sistema educativo y llevaron consigo la disolución del Instituto y su transformación en Facultad. Muchos de los docentes del Instituto dimitieron o fueron expulsados, como es el caso de Jorge Vivanco.

Y entonces vino la represión. Lo que era Instituto, dejó de ser Instituto y se convirtió en Facultad. En ese momento, pensé para mí, bueno, esto se acabó, tengo que terminar rápido. Ese verano estaba trabajando en el Ayuntamiento de Jujuy haciendo unos proyectitos. Y allí estaba Jorge Vivanco, el régimen lo había echado de Tucumán, intentando cobrar un plan de urbanismo en Jujuy. Casi todas las noches cenaba con él. Y además estaba decidiendo presentarme por libre al proyecto. Tenía que dar el examen en marzo, así que a mediados de febrero me estaba preparando y para ejercitarme hice un proyecto de hospital y me lo corrigió Vivanco[16].

No aprobó ese examen, pero a raíz de él, consiguió un trabajo. Le examinó un nuevo grupo de arquitectos y profesores recién venidos desde Buenos Aires para llevar a cabo el proyecto para la Ciudad Hospital en Horco Molle.

Tuve mucha suerte porque me dijeron: estás suspendido, pero si quieres, puedes venir a trabajar con nosotros. Y allí fue cuando más aprendí. Estuve tres años casi, atrasé un poco la carrera porque fui más lento. Vivía en la obra y tenía que hacer planos que por la tarde estaban hechos. Eso era un entrenamiento feroz. Fueron unos años preciosos[17].

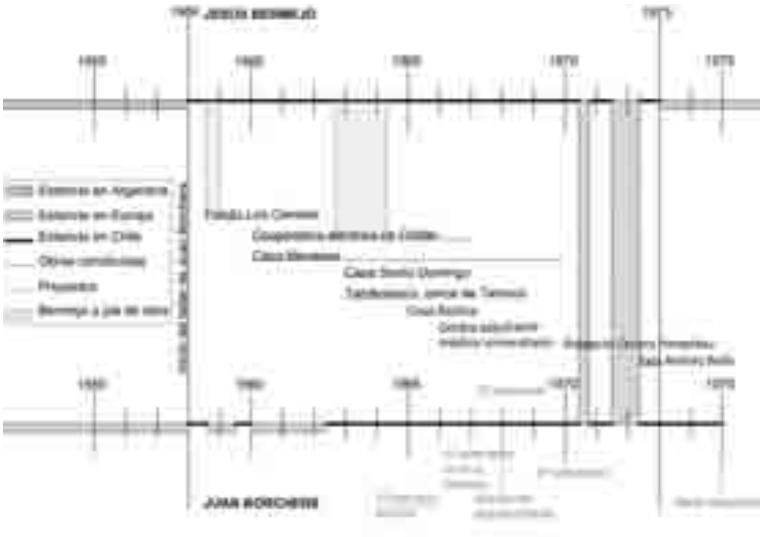
La ciudad Hospital había sido promovida desde el Ministerio de Salud por el doctor Ramón Carrillo. Los profesores Eithel Federico Traine, Alfredo Horacio Lobo y Federico Lerena estaban a cargo del proyecto. Algunos alumnos participaron activamente en su construcción. Entre ellos se encontraban

10. Se refiere al artículo de LIERNUR, Jorge, "Fuegos de papel: la inmigración italiana de la segunda posguerra y el debate arquitectónico en la "Nueva Argentina" (1947-1951)", Mimeo, 1992.
11. BERMEJO. 2015.
12. MARIGLIANO, Franco, "La educación arquitectónica en la Universidad de Tucumán (1939-1952)", Actas del primer congreso sobre la historia de la Universidad nacional de Tucumán, Tucumán, 2010, p. 592.
13. BERMEJO. 2015.
14. ZEVI, Bruno, *Saper vedere l'Architettura*, Turín, Einaudi, 1948.
15. Ibídem. Versión española: *Saber ver la arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1951, traducción por Cino Calcaprina y Jesús Bermejo.
16. BERMEJO. 2015.
17. BERMEJO. 2015.

1

1. Maqueta del anteproyecto del hospital de 120 camas en la provincia de Misiones, Argentina. Realizado por los alumnos Fernández Sabate y Bermejo (Revista *Nuestra Arquitectura*, n.375, febrero 1965, p.43).

2. Esquema lineal representativo de los trabajos realizados por el *Taller de Juan Borchers* desde su inicio en 1958 hasta 1973, cuando Bermejo regresó a España. También se muestran las trayectorias seguidas por Bermejo y Borchers durante esos años así como las publicaciones y seminarios impartidos por Borchers. Realizado por la autora.



2

Isaias Noogues, José de la Cruz, Mario Soto, Oscar Fernández, Hector Taboarda, Lucio de Chazal, Fernando García Baron y el propio Jesús Bermejo Goday[18].

En esta obra del hospital los profesores y los alumnos vivíamos juntos. Al principio, vivíamos en las casitas de obra. Lo primero que hicimos fueron las casas de los médicos y entonces nos mudamos allí. También participábamos en concursos nacionales, profesores contra alumnos. Los alumnos buscábamos un ingeniero desconocido para que nos firmara el proyecto. El primer concurso fue el de la Pampa[19], que ganó el famoso Clorindo Testa. El segundo premio fue para los profesores y el tercero para los alumnos de Tucumán. En el segundo concurso, el del hospital en Misiones, los alumnos ganamos el primer premio[20].

Y así relata Jesús Bermejo cómo ganó en 1957, junto con su socio Oscar Fernández Sabaté, el anteproyecto del concurso nacional convocado por la Sociedad de Arquitectos del hospital de 120 camas en El Dorado (Fig. 1). Sin embargo, nunca intervino en la construcción del mismo, ya que decidió convertir una breve visita al país chileno en 1958 en una duradera estancia de quince años.

JESÚS BERMEJO Y EL TALLER DE JUAN BORCHERS. CHILE, 1958-1973

Jesús Bermejo no perdió el contacto con sus amigos chilenos durante su estancia en Argentina. Además de mantener una fluida correspondencia con Juan Borchers e Isidro Suárez, pasó dos veranos en Chile, posiblemente el de 1952 y 1954[21].

En su visita de 1958, Bermejo se reencontró con Borchers, que acababa de regresar de su largo periplo por Europa, iniciado en 1948. "Fui a Chile por unos días y al final me quedé allí"[22]. Ese mismo año, los tres amigos que se habían conocido en Madrid diez años antes, decidieron formar el llamado *Taller* de Juan Borchers (Fig.2).

18. MARIGLIANO, Franco, *El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán*, op.cit.
19. Se refiere al concurso del Centro Cívico de La Pampa, convocado en 1955 por la Sociedad Central de Arquitectos.
20. BERMEJO. 2015.
21. BERMEJO. 2015. En la entrevista Jesús explica que pasó dos veranos en Chile, pero los años no los recuerda exactamente, el rango podría variar entre 1951 y 1954. Casi con seguridad sabemos que estuvo en Chile el verano de 1954 porque Bermejo relata que estaba en Chile cuando su compatriota Atilano Lamana llegó ese mismo año.
22. BERMEJO. 2015.

El primer proyecto realizado por el equipo fue el del fundo de "Los Canelos" entre 1958 y 1960. Sin duda se trata de un punto de referencia para el *Taller* porque en el desarrollo del proyecto se vislumbraron formas de trabajar del grupo que se repetirían en obras posteriores. Cada integrante del grupo ejerció una función determinada. Juan Borchers estuvo presente, pero desde la distancia, ya que en septiembre de 1958 se trasladó a París. Isidro Suárez llevó el seguimiento del proyecto desde Santiago. Atilano Lamana, uno de sus colaboradores frecuentes, se ocupó de la estructura y del hormigón, su especialidad. Y fue Jesús Bermejo quién permaneció en Las Cruces realizando el seguimiento de la construcción[23].

3. Fotografía de Jesús Bermejo, situado el primero por la derecha en la segunda fila, con algunos obreros en la obra del edificio Copelec en Chillán. Probablemente data del año 1964 o 1965 (Fondo Juan Borchers del Archivo de Originales Sergio Larraín García-Moreno de la Pontificia Universidad Católica de Chile).

Juan pensó que había que reeducarme otra vez. Entonces inventó una cosa para ejercitarme a mí. Había una finca que se llama los Canelos y había unas obras y yo me quedé a cargo de esas obras mientras él volvió a Francia[24].

Mientras Borchers se encontraba en París, Bermejo y Suárez recibieron los encargos de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (1960-1966) y la Casa Meneses (1962-1970), obras que se convertirían en las más relevantes del *Taller*, siendo publicadas en un número especial dedicado a Chile de la Revista *Hogar y Arquitectura* en 1970.

El proyecto de Chillán empezó estando Juan en París. Lo ideamos Isidro y yo y de alguna manera se respetó este primer proyecto. Empezó con un plano mío que abarcaba la totalidad del terreno. Juan volvió de Paris y respetó todas las decisiones básicas pero él hizo una cosa que es convertir cada elemento del proyecto en lo que él llamaba un proyecto elemental[25].

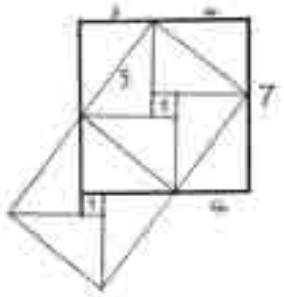
Cuando comenzaron las obras del edificio Copelec en noviembre de 1962, Borchers ya estaba en Chile. Cada uno de los integrantes mantuvo un rol similar al ejercido en "Los Canelos". Borchers seguía el desarrollo de la obra desde Santiago y Suárez iba a Chillán constantemente. El ingeniero de la obra, Wolowski, se encargó de la estructura y probablemente Atilano Lamana participó, aportando sus conocimientos sobre el hormigón armado. Jesús Bermejo fue, otra vez más, el que estuvo de forma casi permanente supervisando la ejecución del proyecto a pie de obra [26] (Fig.3). En este período, se produjo un largo e intenso epistolario entre Bermejo y Borchers el cual comprende 76 cartas[27]. Según las noticias informadas a través de las cartas, la mayor parte de la construcción tuvo lugar entre finales de 1962 y principios de 1964. En ellas, Bermejo explica a Borchers algunos de los cambios realizados y se le informa en todo momento de cómo "se ve" la obra construida y del funcionamiento de los efectos que habían pensado para ella:

La fachada norte al jardín se ve bien, como aplanada y serena. Se ve también muy bien el tamaño de los casetones, la altura 1,68, especialmente cuando hay gente que trabaja dentro de ellos[28].

La fachada sur se ve muy bien, completa y armada. El muro curvo se ve bien desde todas partes[29].

Con humedad y lluvia a ratos, la obra se ve como pareja y unida. El hormigón se ve tenso en su superficie[30].

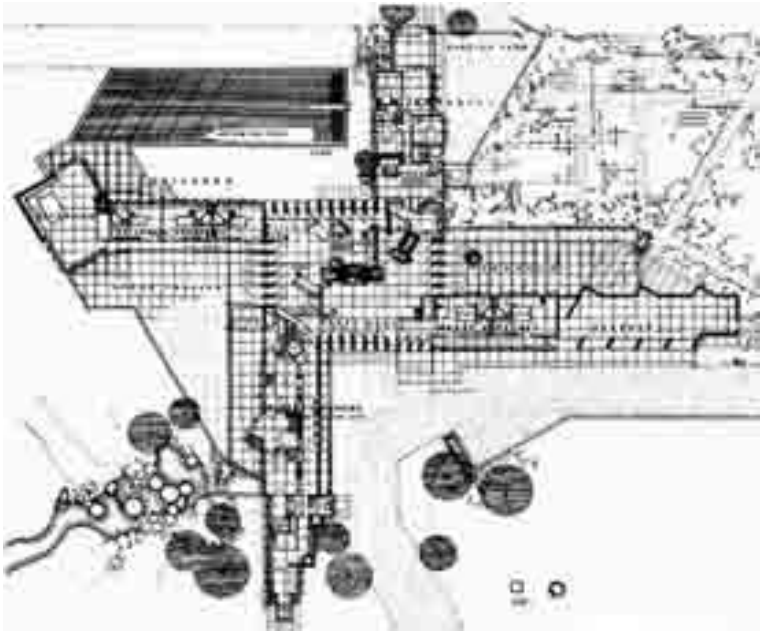
23. Cfr. PÉREZ, Fernando, "Juan Borchers en "Los Canelos", poética rústica o el árbol de la arquitectura", *Revista Block*, n.2, mayo 1998, pp. 41-53.
24. BERMEJO. 2015.
25. BERMEJO. 2015.
26. BERMEJO, Jesús, "Comentarios al proyecto y a la construcción de la Cooperativa Eléctrica de Chillán", *Revista ARQ,* n.13, 1989, pp. 26-31.
27. En el Fondo Juan Borchers ubicado en el Archivo de Originales Sergio Larraín García-Moreno de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se encuentran un conjunto de 76 cartas originales referentes a la obra de la Cooperativa Eléctrica de Chillán. Juan Borchers las conservaba en una carpeta titulada "Cartas de Jesús (sobre los trabajos en Chillán)". Las respuestas de Borchers a las cartas de Bermejo se recogen en un libro que se ha publicado recientemente: BORCHERS, Juan, *Lo Plástico, Plástica, cosa General*, Santiago, Ediciones Universidad Central, 2014.
28. Carta emitida por Jesús Bermejo a Juan Borchers. Emitida en Chillán el 27/3/63. FJB-C1156.
29. Carta emitida por Jesús Bermejo a Juan Borchers. Emitida en Chillán el 4/7/63. FJB-C1169.
30. Carta emitida por Jesús Bermejo a Juan Borchers. Emitida en Chillán el 13/5/65. FJB-C1170.



4

4. Figura dibujada por Juan Borchers que representa el tipo de modulación que siguió Jesús Bermejo para proyectar la planta de la casa Meneses (BORCHERS, Juan, *Meta Arquitectura*. Santiago de Chile, Mathesis Ediciones, 1975, p. 27).

5. Planta de la casa Wingspread, del arquitecto Frank Lloyd Wright (Disponible [Online] en: http://www.greatbuildings.com/buildings/Wingspread.html. Página consultada el 10.11.2015).



5

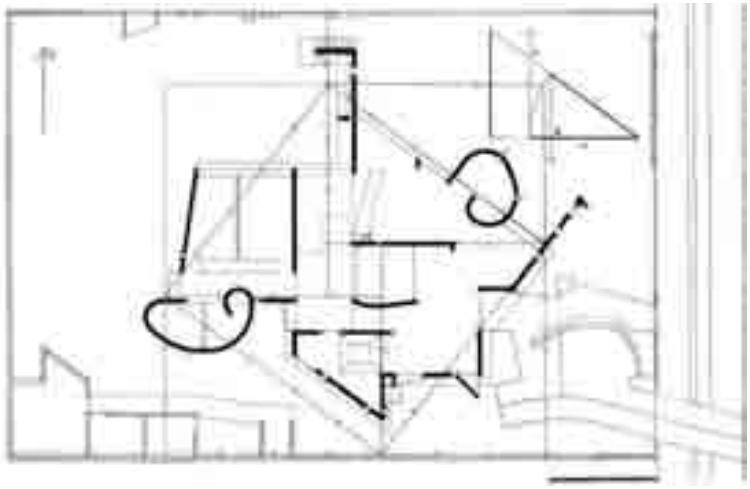
La casa Meneses se llevó adelante bajo la misma metodología de proyecto y construcción que Los Canelos y Copelec. Suárez y Bermejo realizaron varios anteproyectos antes de que Borchers diera con el proyecto final en mayo de 1963. Jesús Bermejo nos cuenta cómo fue el proceso de su ideación:

Dibujé la casa de Meneses usando una regla que me había dado Juan, que consistía en que los proyectos se debían de hacer en tres partes: estudio de la información, cuerpo geométrico y descripción del cuerpo geométrico. En la primera etapa, acumulamos muchas cosas, croquis... Hicimos dibujos muy bonitos de casas muy pintorescas. El cuerpo geométrico lo hice un día, trabajaba con los números 3, 4 y 5, con una modulación que me había enseñado Juan (Fig.4). Yo estaba haciendo la casa y cuando vino Juan, no le gustó mucho. Me dijo que le parecía a Frank Lloyd Wright. Yo me fijé en una casa que está al lado de la casa Johnson en Racine (Fig.5). Pero Wright no le sacaba tanto partido a esta modulación. Además la casa Meneses cabría solo en el cuadrado central de la casa de Wright. Con el tercer paso, la casa creció con unos cuantos cuerpos elementales: se decidió aumentar la altura, de un techo que era plano, se abrió un lucernario, en fin, tres o cuatro cosas que eran bastante interesantes. Años más tardes hizo una ampliación a la casa, que quizás sea la mejor obra de Juan[31].

Si comparamos el trazado de Bermejo (Fig 4), la planta de la casa Wingspread de Wright (Fig. 5) y la planta de la casa Meneses (Fig. 6), podremos dar cuenta de la sintonía que existe entre ellas y de unas reglas compositivas similares que las rigen.

Además de estas tres obras principales, el *Taller* realizó una serie de proyectos entre los cuales se encuentran la casa Santo Domingo (1963) y la casa Rústica (1965-1966), ambas ubicadas en Santo Domingo, un balneario cerca

31. BERMEJO. 2015.



6. Planta baja de la casa Meneses (Revista *Hogar y Arquitectura*, n.87, marzo 1970, p. 58).

de San Antonio donde los integrantes del *Taller* pasaban largas temporadas. También tienen importancia los proyectos que idearon para el fundo Quintrilpe entre 1952 y 1970 en la novena región, cerca de Temuco.

A sí mismo, trabajaron en otros proyectos de mayor envergadura que no se construyeron. Es el caso del Centro Estudiantil Médico Universitario de Santiago (1966-1968) y el proyecto enviado para el concurso del Centro Pompidou (1970).

Recordemos que Juan Borchers se estableció definitivamente en Chile a partir de 1962, reduciendo significativamente sus desplazamientos. En esta última etapa de su vida, se dedicó a difundir su posición teórica frente a la arquitectura que había desarrollado tras una vida dedicada al estudio. Entre 1964 y 1965, presentó los 17 escritos-lectura, de los cuáles tres de ellos darían forma a la publicación de *Institución arquitectónica* en 1968[32]. Impartió también una serie de seminarios en la Universidad Católica de Chile[33], cuyo objetivo era la construcción de una disciplina propia de la arquitectura. Jesús Bermejo presenció de primera mano todos estos actos y colaboró en la maduración de su obra póstuma, *Meta Arquitectura*, publicada en 1975[34].

CONTINUADOR DEL TALLER BORCHERS. ESPAÑA, DESDE 1973

En los años '70, Jesús Bermejo y Juan Borchers realizaron dos viajes a Europa. En el primero de ellos en 1970, viajaron a Madrid donde Borchers dictó una conferencia en la ETSAM en la clase de Sáenz de Oiza[35]. Además, ese mismo año, la Revista española *Hogar y Arquitectura* publicó las obras de Copelec y la casa Meneses junto a dos artículos, uno titulado "La medición como sustrato del fenómeno arquitectural" y el otro "Lectura de una obra plástica, el orden de las ideas", este último se trata de una particular memoria sobre la obra de Chillán y la de Santiago[36]. En el segundo de sus viajes, realizado en 1971, pasaron por Madrid, Paris y varias ciudades de los Países Bajos. En diciembre de ese año, Borchers sufrió un infarto en París. Acompañado por Bermejo, regresaron a Chile en marzo de 1972, tras su recuperación. Ese mismo año realizaron el último proyecto del *Taller*, la Sala Andrés Bello, antes de que Bermejo regresara a España definitivamente en 1973.

32. BORCHERS, Juan, *Institución arquitectónica*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1968.
33. DE LA CRUZ, "Biografía de Juan Borchers", op.cit, p.19.
34. BORCHERS, Juan, *Meta arquitectura*, Santiago, Mathesis Ediciones, 1975.
35. DE LA CRUZ. "Biografía de Juan Borchers", op.cit, pp.18-19.
36. *Hogar y Arquitectura*, n.87, marzo 1970, pp.26-64.

Murió mi madre. Yo vine a España y coincidió esto con el golpe de Pinochet. Y yo no volví a Chile. Todo se lo debo a ellos. Pero también la vida era de condición muy dura, de entrega al trabajo. De alguna manera yo traicioné un poco lo que ellos esperaban[37].

Desde su llegada a España, Bermejo ha contribuido en la difusión de la obra teórica de Borchers. Su propia tesis doctoral es una extensión de *Meta Arquitectura*, donde desarrolla y complementa los planteamientos de Borchers.

Josep María Montaner explica de una manera muy concisa la ambición intelectual de Juan Borchers, y por extensión, de su *Taller*: "Su ambición era casi ilimitada, era crear una gran teoría sobre las medidas del mundo y todos sus objetos en relación al cuerpo humano. Su proyecto teórico partía de una desmesurada voluntad de interpretar y medir el mundo, todo lo visible"[38]. En sintonía con este objetivo, la tesis doctoral de Bermejo titulada "El espacio arquitectónico como extensión heterogénea. Una contribución a la obra de Juan Borchers" defendida en la ETSAM en 1987, podría aproximarse a la ambición deseada por el Taller. A través de unos ejemplos concretos explica la percepción de la pequeña, la mediana y la gran escala:

En mi tesis apliqué el románico asturiano para las cosas pequeñas. San Miguel de Lillo, Santa María del Naranco y la Iglesia de Santa Cristina de Lena, que es la más fantástica de todas. Es el mejor edificio del mundo de escala pequeña. Representa la acumulación de intenciones de la arquitectura. Para las medidas de 10 a 20 metros, estudié las villas Palladianas. Y para las medidas más grandes, los planos de la América colonial[39].

El trabajo de Jesús Bermejo es un ejemplo de la combinación entre la teoría y la práctica en arquitectura. Su formación en Tucumán estuvo marcada por las palabras investigación, proyección y construcción, palabras que vaticinaron su papel como miembro del *Taller* de Juan Borchers.

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos a Jesús Bermejo por la atención recibida durante la entrevista y al personal del Archivo de Originales Sergio Larraín García-Moreno de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por su colaboración durante la consulta de los documentos.

37. BERMEJO. 2015.
38. MONTANER, Josep María, "Juan Borchers", *Visions*, diciembre 2003, p.6.
39. BERMEJO. 2015.

LA ESTRATEGIA DEL PINGÜINO
MONUMENTALIDAD Y EXILIO EN LA ARQUITECTURA DE SERT EN NEW YORK (1947-1957)

Carolina Beatriz García Estévez

> If a work of art, a picture, a building, a city, is related to man and to the world around him, its proportions should be related to those governing the structure of that world; so that by studying and knowing how to employ and use these proportions, our work will come closer to the works of nature and consequently, closer to man himself.
>
> José Luis Sert, 1952

Para que una historia funcione, en su primera página debe estar ya contenido todo el relato. Un mecanismo narrativo aplicable también a la arquitectura.

La primera residencia de José Luis Sert en su exilio en USA responde a esta premisa. Su vivienda en Long Island (NY), tal y como gustó clasificar la obra de arte a Marcel Duchamp[1], define un manifiesto en dos tiempos: *in advance*, enunciado de las bases del diseño urbano que años más tarde el arquitecto llevará a cabo en las ciudades americanas; *in retard*, voluntad de síntesis de la historia que se encuentra presente en las arquitecturas de los exiliados europeos en USA. Y entre ambos tiempos, el relato de Locust Valley se nos ofrece como el mejor documento a interpretar desde la historia.

MONUMENTALIDAD: UNA CASA "RANCHO-POMPEYANA"

En una carta de Joan Miró a Sert[2] a fecha de 15 de mayo de 1948 encontramos la primera referencia escrita a la compra de una gran mansión en Long Island[3]. De la operación de división del solar[4], el arquitecto mantendría el antiguo establo/garaje –futuro hall principal de la vivienda– y añadiría un cuerpo en suspensión destinado a las habitaciones. Las obras finalizarían el 28 de junio de 1949[5], ocupando las páginas de las principales publicaciones de época[6] y exhibiendo la estrategia de Sert de forma clara.

Por un lado, el arquitecto conserva el volumen de la antigua construcción junto a la original cubierta a dos aguas de generosas proporciones, alojando en su interior las estancia públicas y "monumentales" de la vivienda: el estar y el estudio del arquitecto. Un espacio diáfano que busca el suelo y donde las raíces son la propia memoria del lugar, del que se conserva incluso el pavimento. El mobiliario, concebido como la propia extensión de ambas actividades, distribuido siempre en L, parece gravitar alrededor del espacio central del estar, condenado a desaparecer. Frente a este vacío, la nueva construcción exenta se destina a las dependencias privadas, dando la espalda al antiguo establo y evi-

1. DUCHAMP, M., *Notas*, introducción de Gloria Moure, Tecnos, Madrid, 1989.
2. "*Ting que felicitarvos, abans de tot, per la compra de la casa, jo la recordo ben bé, l'indret es també meravellós, ja us prometo freqüents visites quan torni a Nova York*". Sert Collection (SC) folder E4. Frances Loeb Library, Graduate School of Design Harvard. *Correspondence concerning feature articles on the Sert Long Island house, as well as correspondence from fellow Spanish exiles. Dates: 1948-1950.*
3. Sobre la intervención de Sert en la preexistencia del solar se ha encargado FIX FOLEY, M., "The american barn", *Architectural Forum*, agosto 1951, pp. 170-177. Una nota en *The Courier Journal de Lousville*, 4 de noviembre 1956, conservada en la Sert Collection B 12D, insiste sobre la actuación del arquitecto: "*Demolished the original two-story house attached to the stable, and rebuilt on its foundations a new, breathtangly modern wing...*". Para más información sobre la arquitectura tradicional de Long Island, consultar: VIEMEISTER, A., *An architectural journey through Long Island*, New York, 1974; VAN LIEW, B.F., *Long Island domestic architecture of the Colonial and Federal periods: an introductory study,* New York, Society for the Preservation of Long Island Antiquies, 1974; AA.VV., *Long Island modern: the first generation of modernist architecture on Long Island 1925-1960*, East Hampton, 1987; *Long Island country houses and their architects, 1860-1940,* edited by Robert B. Mackay, Anthony K. Baker, and Carol A. Traynor; foreword by Brendan Gill, New York, Society for the Preservation of Long Island, 1997.
4. Sert levantó los planos y dividió la parcela en dos mitades: una de ellas para Alma Morgenthau –mujer de su socio Paul Lester Weiner– o Fernando Teixidor. SC folder B 12J.
5. SC folder B 12 O. Numbered S1-S4, dated 28 June 1949.

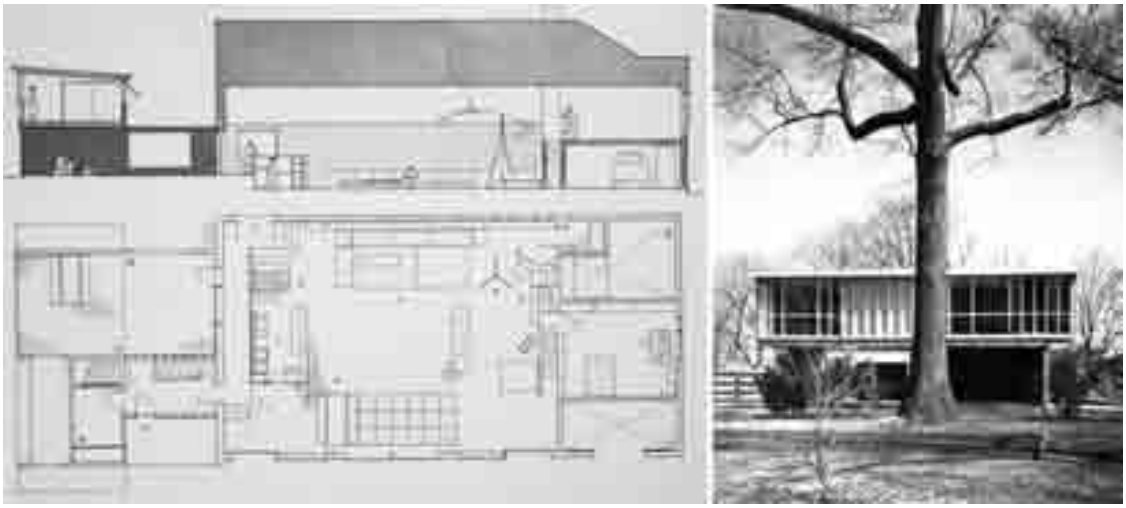


Fig. 1. 1948. José Luis Sert, *Locust Valley House*, planta, sección e imagen exterior, Long Island (New York). En: Red., "Casa-Estudio en Locust Valley", *Arquitectura* (Mexico) n.41, marzo 1953, pp.49, 51.

tando todo contacto con el terreno a través de los muros que en planta baja acogen patios y terrazas al exterior. El resultado es una arquitectura frente a otra, dos mundos en contraste, tal y como insisten algunas de sus reseñas: "*The new wing consist of a connecting entrance link and two-level structure, placed at right angles to the stable to stablish a contrast of forms*"[7] (Fig. 1).

En 1947, año en que el proyecto empieza a tomar forma, una serie de acontecimientos significativos pueden ofrecernos pistas sobre la actitud de Sert en el diseño de la gran sala de estar. Los días 5 y 6 de Marzo tuvo lugar en Princeton el simposio *Building for Modern Man*[8], al que seguramente acudió el arquitecto, previa invitación de Sigfried Giedion. El respeto por el pasado, la necesaria educación visual de la disciplina y su preocupación por el hombre fueron algunos de los temas a tratar. La vida, la historia. No la máquina como artificio ideológico de una arquitectura que ahora, tras la guerra, intenta recuperar su conexión con el pasado. Meses más tarde, entre el 7 y el 14 de septiembre, la ciudad inglesa de Bridgwater acogía el sexto CIAM[9]. En él se retomaban los aspectos formales de la arquitectura, un asunto que los congresos habían excluido durante la primera etapa de existencia[10]. La Comission III –de la que formaba parte Sert– se ocupó de *The Impact of Sister Arts. Relations between architects, painters and sculptors*, planteando un posible diálogo entre arquitectura, escultura y pintura. Lejos de los antiguos requerimientos científicos que permitían diseccionar las necesidades del hombre únicamente en funciones, ahora la ciudad necesitaba recordar que fue síntesis de las artes y el monumento el lugar donde la memoria era depositada. Una defensa ya reclamada por Sert, Giedion y el pintor Fernand Léger en plena II Guerra Mundial con la redacción de los *Nine points about Monumentality* (1943)[11] y cuya actitud se prolongará hasta 1951. Ese mismo año, Sert interviene en el simposio *How to combine architecture, painting and sculpture*[12] organizado por el MOMA[13] y se celebra el congreso *La Divina Proporzione* en Milano, sobre el que más tarde habrá que insistir. Todas ellas iniciativas de debate que sitúan la ciudad, el espacio público, la memoria colectiva y la necesidad del centro cívico como requisitos imprescindibles en la práctica del *Urban Design*, una disciplina que Sert lleva a cabo esos mismos años desde las oficinas de las *Town Planning Associates* (TPA) en New York[14].

6. Red., "Studio House; Locust Valley, New York", *Progressive Architecture*, august 1952, pp.95-101; Red., "La casa di campagna di un architetto", *Domus*, n.275, november 1952, pp.15-18; Red., "Casa-Estudio en Locust Valley", *Arquitectura* (Mexico) n.41, marzo 1953, pp.49-54; Red., "La maison d'un architecte à New York", *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, n.49, octubre 1953, pp.47-49; WINKLER, R. "Jose L. Sert", *Architects' Home*, Zürich, 1955, pp.206-209. Y a su vez, en las monografías de: BASTLUND, K., *Jose Luis Sert. Architecture, City Planning, Urban Design.* Zürich, 1967, pp. 90-97; ROVIRA, J.M., *Jose Luis Sert.* Milano, 2000, pp. 300-309,313; ROVIRA, J.M., "Sol y sombra", *Sert, arquitecto en Nueva York*, Barcelona, 1997, pp. 103-125; GARCÍA ESTÉVEZ, C.B., "1948. Casa Sert en Locust Valley, Long Island, New York", *Sert, 1928-1979. Obra completa, medio siglo de arquitectura*, Fundación Joan Miró, ACTAR, Barcelona, 2005, pp.143-146.

7. "*An important point is that such a big room is not liveable unless used for several purposes, virtually subdivided by functions in different sections of the room*". Red., "Studio House; Locust Valley, New York", *Progressive Architecture*, agosto de 1952, p. 95.

8. CREIGHTON, T.H., *Building for Modern Man: Symposium*. Princeton, 1949.

9. Sus conclusiones se encuentran en: GIEDION, S., *A decade of New Architecture*. Zurich. 1951. El programa a desarrollar en Bridgwater está ya esbozado en una carta de Giedion a Sert, fechada el 18 de Febrero de 1947, donde leemos: "*Nous sommes tout à fait d'accord avec les anglais que les CIAM ont a jouer son rôle directif dans les questions d'esthétique [...]. J'ai parlé à Londres dans la grande salle du RIBA sur notre ancien thème 'The need for a new monumentality*". SC CIAM C4.

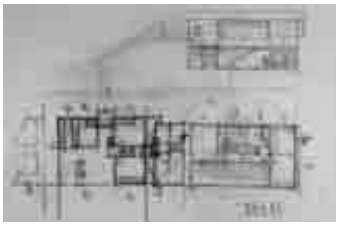
10. "*When the question of aesthetics was discussed at Bridgwater it stirred the whole congress, and Le Corbusier started up and said: 'Enfin l'imagination entre les CIAM'*". GIEDION, S., *A decade of New Architecture*, Editions Girsberger, Zurich, 1951.

Fig. 2. Izquierda: 1939. Marcel Breuer, Walter Gropius, *Breuer House*, Lincoln (Massachusetts); derecha: 1948. José Luis Sert, *Locust Valley House*, interior, Long Island (New York). En: BREUER, M., *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, Dodd, Maed & Company, New York, 1955, p.135; WINKLER, R., "Jose L. Sert", *Architects' Home*, Zürich, 1955, p.198.

En el interior de la sala de estar de Locust Valley, un plano del proyecto para la ciudad de Medellín (1948)[15] se presenta como la referencia visual al trabajo de un Sert urbanista en América Latina. Sobre el banco de la sala de estar, objetos de artesanía latinoamericana y la masonita de Miró, que se mostraba al público norteamericano por primera vez tras la exposición del MIDVA en Barcelona el año 1936[16], y lejos de exhibir la denuncia que supuso su pintura en plena Guerra Civil[17], ahora constituye la memoria de un exiliado. Por ello, el antiguo establo-garaje de Locust Valley debía ser entendido, como le gustaba decir a Peter Blake, a medio camino entre una sala de estar y un centro cívico, donde la memoria colectiva construye una nueva dimensión pública del espacio doméstico. Tal y como ya ha sido dicho, "*en aquella 'plaza', el campanario era el móvil de Alexander Calder, el banco adosado a la pared hacía las veces de café y la cocina era el ayuntamiento*"[18]. Un gran vacío central donde el arte abraza nuevas posibilidades. Una estrategia similar a la de otro exiliado, Marcel Breuer, en el hall de la Breuer House (1939) en Lincoln, Massachusetts[19] (Fig. 2). El húngaro lo llamará *Art in Space*: un vacío donde mobiliario y objetos de artesanía conviven junto a muros que varan la arquitectura a través de un elemento tradicional en América como lo es la chimenea. Todo ello ante la atenta mirada del otro móvil de Calder, una constante en los interiores de Breuer[20].

De hecho, la casa de Sert en Locust Valley no hace más que seguir la tradición de *Bi-nuclear Houses* instalada en la arquitectura americana de la inmediata postguerra por Breuer[21] –como la Lawrence House o la Hanson House en New York– y defendida por Giedion en su *Mechanization takes command* (1944)[22]: un corazón mecánico que escindía en dos las estancias de la vida a través de las funciones públicas y privadas. Una concepción orgánica de la máquina que permite pensar su diseño como "el todo y la parte en la arquitectura contemporánea", ponencia presentada por el suizo en el congreso *La Divina Proporzione* (1951): *"la parte si impadronisce del tutto, la frase dell'aria, della melodía; quel che credo di percepire è un mutamento di prospettiva; si vede ciò che è separato in modo molto più chiaro, e si vede il tutto in modo più confuso. La vita si è ritirata dal tutto, la vita si è ritirata dall'insieme*"[23]. Bajo el magisterio de Nietzsche o Speiser, entender la arquitectura como el espacio donde tiene lugar la integración de la parte con el todo se asemeja a la discusión albertiana que entiende la unidad de la ciudad en la

11. GIEDION, S., "The need for a new monumentality", *New Architecture and City Planning*, Paul Zucker ed., Nueva York, 1944, pp. 549-568.
12. SERT, J.L., "How to combine architecture, painting and sculpture. Symposium, Museum of Modern Art, Philip C. Johnson presiding", *Interiors*, vol. 110, n.10, mayo 1951, pp. 101-105.
13. Culminando numerosas iniciativas que el museo había emprendido con anterioridad, entre las que destacan: *Project for a Community Center by Architects, Painters and Sculptors Collaborative* [MoMA Exh. #62, June 23-November 13, 1937]; *Painting and Sculpture in Architecture* [MoMA Exh. #419, August 3-October 2, 1949].
14. ROVIRA, J.M., "Sert y la teoría de la ciudad", *Op. Cit.*, Barcelona, 2005, pp.150-167.
15. ROVIRA, J.M., "1948. Medellín, Colombia. TPA", *Op. Cit.*, Barcelona, 2005, pp.142-143.
16. Red., "Primer salón de decoradores. Stand MIDVA (Muebles y Decoración de la Vivienda Actual)", *AC. Actividad Contemporánea*, n.23, III y IV Trimestre 1936, portada y p.20
17. "*El 18 de julio se declara la Guerra Civil. Ante este hecho, Miró no pintará testigos de los hechos, sino una especie de exorcismos violentos y directos, las 27 masonitas. [...] Las masonitas tienen la fuerza de un grito*". MALET, R.M., *Joan Miró*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1983, pp. 14-15
18. ROVIRA, J.M., *Op. Cit.*, Barcelona, 1997, p. 117.
19. BREUER, M., "Art in Space", *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, Dodd, Maed & Company, New York, 1955, p.135.
20. Cantilevered House, New Canaan, Connecticut (1947), Stillman House, Lichtfield, Connecticut (1950). SUN AND SHADOW, p. 95, 153.
21. Otras muestras son: H House (1943), Bi-nuclear House III (1945), Beach House (1945), Geller House (1945), Robinson House (1946). En: BLAKE, P., *Marcel Breuer, Architect and designer*, The Museum of Modern Art, New York, New York, 1949. pp. 86-88. Para más información: MORROW FORD, K.; CREIGHTON, T.H., *Lawrence, Long Island, New York (Marcel Breuer), The American House Today*, Reinhold Publishing Corporation, New York, 1951, pp. 26-28.
22. GIEDION, S., *Mechanization takes command. A Contribution to Anonimous History.* Oxford University Press, 1948, p. 625-627, fig.441: "*The Mechanical Core: H-shaped by N. Fletcher, 1945. In a contest for a small house for the average family, a scheme that built around a mechanical core won the first prize. The mechanical core forms the cross-tie between living room and bedrooms, a symptom of its dominating influence*".
23. GIEDION, S., "Il tutto e la parte nell'architettura contemporanea", *La divina proporzione. Triennale 1951*, Anna Chiara Cimoli, Fluvio Irace editores, Mondadori Electa, Milano, 2007, p.71.



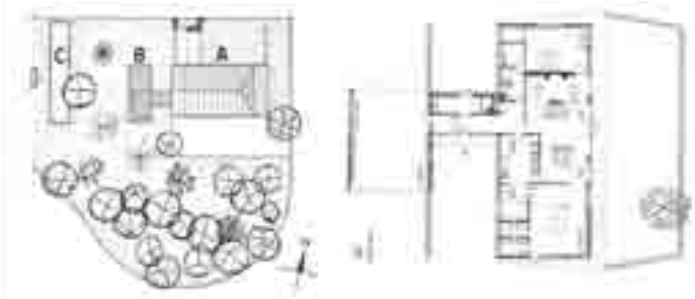


Fig. 3. Izquierda: diseños preliminares y emplazamiento de la Binuclear House de Sert en Long Island; derecha: 1950. Marcel Breuer, *Hanson House*, Lloyd Harbor (New York). En: WINKLER, R., "Jose L. Sert", *Architects' Home*, Zürich, 1955, p.196; BREUER, M., *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, Dodd, Maed & Company, New York, 1955, p.49.

casa como sistema (Fig. 3). De hecho, fue Leon Battista Alberti el inventor del diseño urbano: *una ciudad una casa, una casa una ciudad*. Deberíamos remontarnos a Grecia para situar su origen: "*La casa, es en verdad, una ciudad en miniatura. Su patio espacioso es una zona libre de movimiento y distribución; e, igual que en el ágora ciudadana, se manifiesta una voluntad de expresarla formalmente en arquitectura. En las esbeltas columnas dóricas y en el diseño de los mosaicos de los pisos cabe observar ese impulso hacia la armonía plástica que es la piedra de toque del arte griego. […] La Casa representa la organización celular de una sola unidad familiar. El ágora comunica con la ciudad y, por intermedio de la ciudad, con el mundo exterior. Pero la casa tiene la vista vuelta hacia dentro, hacia sí misma. Está abierta al cielo y al sol, pero se haya protegida del tránsito de sus inmediaciones*"[24]. Donde hubo el ágora, ahora aparece el centro cívico. Donde hubo el patio, ahora aparece la plaza. Juegos especulares que permiten situar la propuesta de Sert en la historia.

EXILIO: LA NECESIDAD DEL ORIGEN. GRECIA EN RUDOFSKY, BREUER Y SERT

Sin embargo, la casa de Sert niega el patio para convocar el lugar simbólico de la misma en el interior de la gran sala central. Una negación que se complementa con el jardín, el punto de fuga al que la estancia remite y que se hace protagonista de la mayoría de las arquitecturas de los primeros exiliados europeos en Norteamérica. Entre ellos Sert, Breuer o el mismo Bernard Rudofsky, cuyas propuestas acuden al origen, Grecia, en la búsqueda de una escenificación coral de la tragedia. Comencemos por el último.

En la vivienda en Long Island (1949-1950) de Rudofsky, el jardín aparece como un elemento ancestral: "*I giardini, attraverso i secoli, erano apprezzati sopratutto per la loro intimità e il loro ordine geometrico. [...] La intimità, così poco apprezzata oggi, era la nota dominante dei giardini antichi, dei quali è stata convervata la struttura, per esempio, a Ercolano, Pompei e Ostia*"[25] (Fig. 4). Jardines que son habitaciones, un elemento primigenio que conecta con una realidad superior a la arquitectura: el cielo. "*Lo spettacolo del cielo eternamente mutevole può essere goguto solo all'aperto*"[26]. En un escenario que remonta la arquitectura al origen, no des del mito, sino desde su idea de perspectiva y discilpina moderna y racional en Fillipo Brunelleschi: "*fra quattro mura, possibilmente bianche, che formino una cornice altrettanto definita di quella di un quadro*"[27]. Y como en Brunelleschi, Rudofsky proclama: "*Il muro è il pane dell'architettura*"[28]. La primera construcción del *homo*

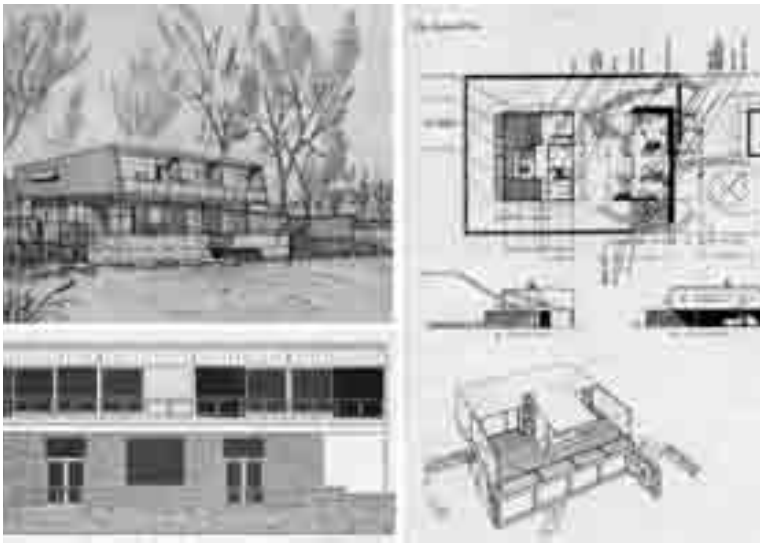
24. Martienssen, R.D., *The Idea of Space in Greek Architecture*, Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1956. En: *La idea del espacio en la arquitectura griega. Con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977, p.64.
25. RUDOFSKY, B., "Giardino, stanza all'aperto. A proposito della Casa Giardino a Long Island, NY", *Domus*, n.272, luglio-agosto 1952, p.1.
26. Ibídem.
27. Ibídem, p.3.
28. Ibídem, p.3.

Fig. 4. 1949. Bernard Rudofsky, *House in Long Island* (New York). En: RUDOFSKY, B., "Giardino, stanza all'aperto. A proposito della Casa Giardino a Long Island, NY", *Domus*, n.272, luglio-agosto 1952, pp.2-5.

ludens fue el muro. Muro y cielo. Palabras fundacionales que aspiran a contraponerse a la suspensión aérea de la arquitectura de cristal de esos mismos años. Por ello, cuando Rudofsky define el material del muro lo confía a la piedra, con la voluntad de anclar la arquitectura a la historia del lugar. Nunca la madera. La madera es el material de los pueblos nómadas. La madera es el material de la arquitectura autóctona americana. La piedra representa Europa. "*A gente appartenente ad una civiltà nomade, come gli Americani, questo può sembrare un'eresia*"[29]. Por ello el uso del muro por parte de las primeras arquitecturas europeas de factura americana responde a una reivindicación. "*Queste case di vetro e di legno che sembravano senza peso, ebbero finalmente un muro di pietra per servire loro di ancora e di zavorra*". Así, la Hagerty House (1938) de Walter Gropius y Marcel Breuer (Cohasset, Massachusetts)[30] construiría la primera página de una genealogía a la que le seguirían la Clark House (1949) o la Wolfson House (1950) en New York. O la misma Johnson House (1949)[31] de Sert, fruto de la estrecha colaboración entre el arquitecto y un famoso marchante de arte de New York y donde los muros de granito sostienen un prisma en suspensión de estructura de acero y cerramientos de madera (Fig. 5).

Cuando la vivienda de Sert en Long Island sea publicada tan sólo unos meses más tarde que la de Rudosfky, la revista *Domus* insistirá de nuevo en el arcaísmo de la propuesta: "*Egli ha lasciato la costruzione nelle forme esterne e nelle dimensioni primitive, aggiungendovi a fianco un piccolo edificio per gli ospiti, composto da un patio coperto e da un piano di camere*"[32]. Por ello, la casa de Sert no sólo necesita Grecia des del significado, sino también desde la corrección de su forma: "*La casa è costituita essenzialmente dal grande soggiorno centrale, 10X15 circa*"[33]. Proporciones clásicas para el diseño del gran espacio central, que es en el fondo un patio cercado por techo y pared, y donde se convoca de nuevo el magisterio de Alberti: "*Según una difundida costumbre de la antigüedad, la anchura del patio debe corresponder a los 2/3 del largo y éste a los 5/3 de aquella, y aún la anchura a 7/3 del largo*"[34]. Alberti, respon-

29. Ibídem, p.70.
30. Un viaje que tendría sus orígenes en Europa en Londres (1936) con el Bristol Pavilion, o bien en Le Corbusier et Pierre Jeanneret con el diseño del muro del Pavillon suisse, Cité internationale universitaire, Paris, 1929-1933.
31. "Remodelled dairy building becomes a colourful suburban house", *Architectural Forum*, julio 1950, pp. 96-98. Aparece por primera vez en su bibliografía el año 1970, como consultor de la firma Rahman & Langlois, arquitectos del proyecto. SC. B045a, B045e, B012g. Para más información: GARCIA ESTÉVEZ, C.B., "1949. Casa Johnson. Lattingtown Harbor, Nueva York", *Op. Cit.*, Barcelona, 2005, pp. 146-148.
32. Red., "La casa di campagna di un architetto", *Domus*, n.275, noviembre 1952, p.15.
33. Ibídem, p. 15.
34. ALBERTI, L.B., *De Re Aedificatoria*, Libro IX, Capítulo 3.



Fi. 5. Izquierda: 1949. José Luis Sert, *Johnson House*, perspectiva y alzado frontal al lago, Lattingtown Harbor (New York); derecha: 1945. Marcel Breuer, *Pittsburgh Glass House*. En: Red., "Remodelled dairy building becomes a colourful suburban house", *Architectural Forum*, julio 1950, pp. 96-98; BLAKE, P., *Marcel Breuer, Architect and designer*, The Museum of Modern Art, New York, New York, 1949. p.95.

sable del diseño urbano en la arquitectura y la integración de las partes en el todo a través del concepto de *concinnitas*, debe a la música, el número y sus proporciones armónicas la concordancia de un diseño que aspira a ser universal, monumental. James Ackerman lo recuerda en su introducción a las actas *De Divina Proportione* (1951), donde las proporciones 2:3, 1:1, 3:5 y 1:3 corresponden a los intervalos musicales que miden las distancias de un monocorde[35]. Pero Sert no sólo diseña el gran hall de Long Island a través de estos ritmos, sino también la nueva construcción que acoge las estancias privadas, proporcionadas a partir de la sección áurea y de la sucesión de tres cuadrados en planta. Espacio, geometría y arquitectura se muestran juntas y en contraste con las formas orgánicas del hombre y su entorno: "*The design makes use of the square as a basic shape, and Golden Mean relationships were established wherever possible, as to unify the whole. Le Corbusier's Modulor was applied in the dimensions of the new wing*"[36].

Y es así como la tercera necesidad a Grecia ya no provendrá ni del símbolo y de la forma, sino de la construcción del pensamiento occidental a través de la dualidad. Así lo enuncia Breuer entre las páginas de su manifiesto *Sun and Shadow* (1955)[37]: "*It was the same in 1900 or in 1500 or in the time of the great Greek architecture. […] That is the king of tension in concepts –that is the sun and shadow that makes Greek architecture great. And they carried it out in all their work: while their public buildings were expression toward the outside, theirs houses (private buildings) were just the opposite*"[38]. Un libro bicéfalo también en el modo de exponer la producción del arquitecto antes y después de la II Guerra. Entre ambas, dos capítulos –*Principles* y *Art in Space*– que resumen las bases teóricas de su obra a través de los elementos que los formalizan: estructura, color, textura, material, formas en el espacio, tales como sombras, muebles, chimeneas, escaleras, chimeneas o sombras. Y entre éstas, el muro. Gesto fundacional que comparte atributos con las reflexiones de Rudofsky en proyectos como el Servicemen's Memorial (1945) en Cambridge-Massachusetts, donde un patio se circunscribe en el perímetro de unos muros dinámicos (Fig. 6).

35. ACKERMAN, J., "Ricordi della Nona Triennale, De Divina Proportione", *Op. Cit.*, Milano, 2007, p.26.
36. Red., "Studio House; Locust Valley, New York", *Progressive Architecture*, agosto de 1952, p. 96.
37. La primera vez que Breuer formula esta expresión es en su intervención en el *simposio "What is happening to Modern Architecture"*, celebrado el 11 de Febrero de 1948 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: "*The sensation of man-made space, geometry and architecture is there, together with and in contrast to organic forms of nature and of man. 'Sol y sombra', as the Spanish say; sun and shadow, not sun or shadow*". En: BLAKE, P., *Op. Cit*, 1949. p. 122. También: *The Museum of Modern Art Bulletin*, primavera de 1948, vol. XV, n.3, pp. 1-21.
38. BREUER, M., *Marcel Breuer: Sun and Shadow*. The Philosophy of an Architect, Dodd, Maed & Company, New York, 1955, 33.

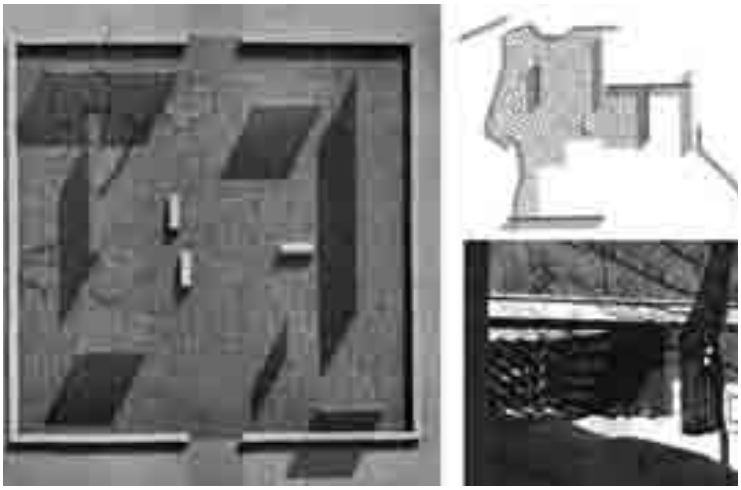


Fig. 6. Izquierda: 1945. Marcel Breuer, *Servicemen's Memorial*, Cambridge (Massachusetts); derecha: 1953. Marcel Breuer, *Neumann House*, Croton-on-Hudson (New York). En: BREUER, M., *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, Dodd, Maed & Company, New York, 1955, pp.34, 91.

Sin embargo, el gran hall central de la casa de Sert es una arquitectura sin paredes: "*The room had to be brought together and the furniture scaled to form part of the architecture. The different pieces of furniture were designed to establish bridges or visual stepping stones between distant walls… The impression of big, uncluttered space had to be kept…*"[39]. Long Island niega el patio como elemento fundacional desde Grecia para convocar su lugar simbólico en el interior de la gran sala central. Sus muros, como recuerda Sert, son distantes, para delimitar un espacio abierto. Una negación que se complementa ya no sólo des del jardín, sino también desde la aparición de un tímido patio exterior, abierto al entorno, y que se grafía con cierta intención en la publicación de la revista *Domus*, donde se concluye: "*È questa casa una casa senza pareti interne: il grande volumen dell'involucro che la chiude non è interrotto nè diminuito, ed essa acquiesta l'effetto scenograficamente suggestivo, per le insoliti proporzioni fuori scala fra gli abitanti e l'ambiente, che assumono i grandi interni degli hangar, dei capannoni, delle chiese e dei palcoscenici, a percorrerli o a immaginare di abitarli*"[40]. Una plaza coral, sin muros, que nos recuerda lo que ya advirtió Nietzsche sobre el origen de la representación artística del mundo a través de la figura del coro en Grecia: "*un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética*"[41].

EPÍGONO: EN EL LABERINTO

Cuando el cineasta Hans Ritcher[42] filme el octavo movimiento de su película *A Chess sonata for Film* (1957)[43] –poema fílmico surrealista construido a partir de 8 improvisaciones sobre el juego del ajedrez[44]– acudirá al arquitecto catalán junto a Friedrich Kiesler para representar la lucha de Teseo contra el Minotauro, en este caso con un Sert disfrazado de torero. El laberinto, escenario de la lucha en Grecia, ahora se resuelve sobre el pavimento *spina pesce* de la casa de Long Island como una expresión "*of the unforeseen ways in life you had to take, unforeseen obstacles you had to overcome*"[45]. Paul Lester Wiener actúa como árbitro del encuentro, ante el Corcovado de Calder y una alfombra que reproduce las fichas de un tablero de ajedrez, lugar imaginario de la corrida de toros (Fig. 7).

39. Red., "Studio House; Locust Valley, New York", *Progressive Architecture*, august 1952, p. 98.
40. Red., "La casa di campagna di un architetto", *Domus*, n.275, noviembre 1952, p.16.
41. NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, introducción de Carlos García Gual, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
42. MILMAN, E. "Hans Ritcher in America: Traditional Avant-garde Values / Shifting Sociopolitical Realities". En: AA.VV. *Hans Ritcher. Activism. Modernism and the Avant-garde*. FOSTER, S.C. ed. Cambridge, 1998, pp. 159-183.
43. GARCÍA ESTÉVEZ, C.B. "8x8. A Chess Sonata for a Film", Op. Cit., Barcelona, 2005, p.234.
44. En la película, protagonizada por *"poets, painters, composers, architects and pretty women"*, aparecen Sert, Jacqueline Matisse, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Alexander Calder, Max Ernst, Dorothea Tanning, Jean Cocteau y Paul Lester Wiener entre otros. Tras los siete primeros movimientos, Sert ocupa el octavo, "Check the King".
45. AA.VV. *Op. Cit.*, 1998, p. 177.

Fig. 7. 1957. José Luis Sert, Paul Lester Wiener, Friedrich Kiesler, *A Chess Sonata for a Film* (Hans Richter director), Locust Valley House | Long Island (New York). Entre ambas, ilustración interior de *Sun and Shadow* (1955) de Marcel Breuer. En: BREUER, M., *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, Dodd, Maed & Company, New York, 1955, p.30; GARCÍA ESTÉVEZ, C.B., "8x8. A Chess Sonata for a Film", *Sert, 1928-1979. Obra completa, medio siglo de arquitectura*, Fundación Joan Miró, ACTAR, Barcelona, 2005, p.234.

Del mismo modo que la casa negaba el patio para acoger como interior el espacio simbólico y fundacional del lugar, ahora se acude al laberinto, también invisible. "*Theseus does not go into the labyrinth because of the Athenians but because of his own conscience. [...] Finally, under the most atrocious circumstances, he finally faces the invisible minotaur –so big– he finds basically himself*"[46]. La construcción simbólica de Teseo ha sido estudiada en más de una ocasión[47], encarnando el personaje una lucha interna contra su destino. Sin embargo, y gracias a la justicia poética surrealista, el Minotauro es declarado vencedor en Long Island. Quizás por ello, en una inversión elocuente de los términos, la primera residencia de Sert es ciudad, escenario público de la representación monumental de la memoria de un lugar y la necesaria redención del exilio. Mientras la segunda, ya en Cambridge[48], es hogar, encerrando en el interior de su patio el Minotauro tras su victoria. Pero eso ya sería otro relato cuya primera página quedaría escrita con este final.

46. Hans Ritcher. Audio tape of a conversation with Giddeon Bachmann, circa 1958, originally intended for publication in the never-realized 'Cinemage 6'.
47. DIEL, P., "Teseo", *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona, 1985, pp. 176-193
48. FREIXA, J., "1956. Casa Sert. 64 Francis Avenue, Cambridge, MA", *Op. Cit.*, Barcelona, 2005, pp. 219-227.

UNO SPAGNOLO A ROMA
JULIO GARCÍA LAFUENTE (1921-2013)

Rubén García Rubio

Qué accidental es nuestra existencia y qué influenciada está por las circunstancias[1].

La vida de Julio García Lafuente se dibujó a partir de una serie de circunstancias. Puede que esta afirmación resulte común en el análisis de numerosas biografías pero en el caso de Lafuente es esencial para comprender su trayectoria como arquitecto.

En concreto, fueron una serie de acontecimientos, personajes o edificios los que finalmente marcaron la trayectoria profesional (y vital) de Lafuente. Pero entre todos ellos, habría que subrayar dos de sus primeras obras puesto que éstas ya anunciaron los principales aspectos que caracterizaran la obra del arquitecto español.

Fig. 1. Julio Lafuente con Luigi Moretti (1958).

INICIOS

Lafuente nació en Madrid en 1921 aunque a los pocos años emigró a Burdeos (Francia) junto a su familia. Allí, aconsejado por unos arquitectos que eran clientes del taller de ebanista de su padre, el joven Julio comenzó a compaginar sus estudios con clases de dibujo y geometría en el Politécnico de la ciudad. Un consejo que le facilitó el ingreso en la prestigiosa *École de Beaux-Arts* de Paris para estudiar arquitectura como él mismo confesará años más tarde[2]. Pero la invasión de Francia durante la II Guerra Mundial le obligó a interrumpir sus estudios y volver a España.

No obstante, el joven estudiante continuó formándose en la profesión durante este retiro compaginando la colaboración en estudios de arquitectura con la participación en varios concursos y realización de trabajos propios[3]. Así, una vez finalizado el conflicto bélico, Lafuente pudo volver al país galo y terminar su formación en 1949.

VIAJES

A pesar de todo lo anterior, Lafuente debe su verdadero nacimiento arquitectónico a una cadena de eventos que se sucedieron precipitadamente tras la finalización de sus estudios.

1. KAHN, Louis, en KAHN, Nathaniel, *My Architect, a Son's Journey*, 2003, min. 12.
2. LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, Pino, *Julio Lafuente, Vison Architecture*, List Laboratorio Internazionale Editorale, Barcelona, 2008, pp. 86-87.
3. LAFUENTE, Julio en MURATORE, Giorgio y TOSI PAMPHILI Clara, *Julio Lafuente. Opere 1952-1992*, Officina Edizioni, Roma 1992, p. 166.

El primero de ellos fue la obra de Mies van der Rohe (1886-1969). Y en concreto, los apartamentos *Lake Shore Drive* (1948-50) que el arquitecto alemán había finalizado en esos años en Chicago[4]. "En una ocasión vi publicado en una revista […] un edificio hermoso, fenomenal […] de un color rojizo, whisky, todo liso"[5]. Un edificio cuya modernidad impactó tanto al recién licenciado Lafuente que le impulsó a volver a salir de España camino de Estados Unidos: "[el edificio] me pareció tan extraordinario que decidí marcharme" [6].

Sin embargo, justo antes de partir a América, Luis Martínez-Feduchi (1901-75) le aconsejó que visitase Roma antes de cruzar el Atlántico[7]. Una sugerencia perfecta para un arquitecto formado en un ambiente clásico (que además le permitía seguir concluir su formación con el tradicional *Grand Tour*) pero que desde sus inicios ya buscaba los ideales de la modernidad como ocurría en Lafuente. Y por ello, este consejo acabó marcando la biografía del joven arquitecto español puesto que desde ese momento su trayectoria personal y profesional estuvo ligada a la capital italiana.

> Proseguí por toda la *via Aurelia* hasta que llegué a Roma […] Di varias vueltas y no sé cómo fue pero me encontré frente al Panteón. Aparqué la moto, entré en el Panteón, una puerta inmensa de bronce, y como había estudiado que todos los cuadrados de la cúpula están deformado respecto al centro, me tumbé en el suelo, miré al cielo y ya no quería marcharme[8].

Pero, pese a esta primera impresión de la arquitectura antigua romana, fue un edificio contemporáneo que también visitó en esos primeros días el que de nuevo señaló el destino de Lafuente.

> Un día, con la moto, me detuve en el *viale Parioli* [sic] al ver el primer edificio inimaginable, increíble, porque tenía la planta baja como si fueran dos rocas extraídas de la montaña y colocadas directamente allí. La fachada era lisa y cortada en dos, de arriba abajo, completamente separada en dos partes. Las ventanas tenían unas correderas para el sol, diferentes a las de Le Corbusier. Era un edificio impresionante[9].

La obra a la que se refiere Lafuente es la *palazzina* conocida como *Il Girasole* (1949-50) de Luigi Moretti (1907-73). Y una vez más, esta obra causó tal efecto sobre el joven arquitecto español que le provocó querer trabajar con su autor. Lamentablemente, en aquella época Moretti ya estaba sufriendo la escasez de trabajos que poco más tarde le obligaría a desplazarse a Milán y no pudo contratar a Lafuente. Aun así, fue él quien recomendó a Lafuente trabajar para el estudio Monaco-Luccichenti y por lo tanto, el responsable de volver a marcar la trayectoria de Lafuente[10].

ROMA

Pero si las circunstancias que llevaron a Lafuente a Roma fueron cruciales para la biografía del arquitecto, los primeros años en la capital italiana fueron los responsables de sentar las bases de su pensamiento arquitectónico.

Por un lado, por el intenso clima cultural que rápidamente caracterizó a capital italiana en los años de posguerra. A diferencia de ciudades como Paris, que buscaba cicatrizar las heridas causadas por el conflicto bélico, o Madrid, que no vislumbraba una apertura cultura, Roma retomó nuevamente su eterno papel de catalizador cultural.

4. En realidad el recuerdo se refiere al edificio Seagram de Nueva York. Sin embargo, éste se construyó entre los años 1954 y 1958 por lo tanto no pudo ser el motivo que le empujó a querer viajar a EE.UU. Además, Lafuente creyó haber visto el edificio que le impresionó en la revista francesa *Architecture d'aujourd'hui* y ésta, entre 1949 y 1952 solo publicó dos obras de Mies van der Rohe: el edificio de apartamentos *Promontory* (1947-49) y el proyecto para los apartamentos *Lake Shore Drive* (1948-50) ambos en Chicago. Edificio este último que volvería a publicar una vez acabado, junto a la casa Farnsworth y la capilla del IIT, en diciembre de 1953 por lo que seguramente sería éste el que tanto impresionó al joven Lafuente. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, "Immuebles a appartements a Chicago", *Architecture d'aujourd'hui*, Habitations, nº 34, septiembre de 1950, pp. 42-47; y MIES VAN DER ROHE, Ludwig, "Immuebles d'appartements, Lake Shore Drive, Chicago", *Architecture d'aujourd'hui*, Habitations, nº 5051, diciembre de 1953, pp. 30-33.
5. LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, op. cit., p. 88.
6. Ibid., p. 88.
7. Hay que señalar que Luis Martínez-Feduchi era buen conocedor de la arquitectura moderna que se estaba realizando en la capital italiana fruto de los numerosos viajes laborales que hacía a la misma. Y en particular, Feduchi le recomendó que visitase el barrio de Parioli como recuerda el propio Lafuente. LAFUENTE, Julio en MURATORE, Giorgio y TOSI PAMPHILI Clara, op. cit., p. 166; y LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, op. cit., pp. 88-89.
8. LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, op. cit., p. 88.
9. En realidad Il Girasole se encuentra en realidad *viale Bruno Buozzi*, 64. Ibid., p. 89.
10. Ibid., p. 89.

> [Cuando llegué a Roma] encontré un clima cultural efervescente, con el cine, la pintura y la arquitectura en pleno apogeo y con un gran interés por la arquitectura. Continuos debates sobre la arquitectura racionalista y la arquitectura orgánica, discusiones entre la pintura abstracta y figurativa[11].

> Era un ambiente artístico muy estimulante. Apena finalizada la segunda guerra mundial, es el periodo en el que nace el arte abstracto. Era muy bello ver como algunos arquitectos encargaban a estos artistas, luego muy famosos, a realizar mosaicos, frescos, hierros forjados, veletas para chimeneas, esculturas, cuadros. Todo se cocinaba en aquellos encuentros informales entre arquitectos y artistas. Y de todo ello surgieron obras muy buenas que todavía hoy pueden ser admiradas[12].

Y por otro, y sobre todo, por su contacto con el veterano estudio formado por Vicenzo Monaco (1911-69) y Amedeo Luccichenti (1907-63)[13]. Allí, el joven arquitecto español no solo aprendió el oficio sino que también lo hizo siguiendo los preceptos modernos y con especial atención a la racionalidad y la estética como caracterizaba al pensamiento *della bottega*. Asimismo, esta particularidad de Monaco-Luccichenti estaba en perfecta sintonía con los incipientes intereses arquitectónicos de Lafuente. De ahí la gran complicidad y libertad que caracterizó a su colaboración desde la primera obra que diseñó para el estudio, las casas en el mar (Santa Marinella, 1953). Una obra que terminó configurándose bajo una fuerte influencia *lecorbuseriana* solo posible por la confluencia de intereses comunes[14].

RAZÓN

Esa racionalidad arquitectónica fue la principal herencia del estudio romano en el joven Lafuente. Hasta el punto de llegar a convertirse en un pilar básico en la obra del arquitecto español desde el inicio de su carrera en solitario[15]. Así lo demuestran los dos bloques de viviendas construidos en el *viale* Trastevere (Roma) en 1955 y 1957 respectivamente.

Estos dos edificios cuentan con unas plantas perfectamente encajadas con el fin de optimizar al máximo la superficie construida sin perder sus valores espaciales. Y para ello, Lafuente parte de una inteligente jerarquización de los usos que le permite situar y dimensionar a cada uno de ellos de una manera coherente con el resto de espacios y con el conjunto de la vivienda. Demostrando de esta forma un excelente dominio del oficio que ya estaba a la altura del exhibido por sus maestros Monaco y Luccichenti.

Esta actitud bifocal, que defendía racionalmente tanto promotor como al usuario, se convirtió en una seña de identidad de Lafuente muy apreciada por sus clientes. Prueba de ello son las numerosas promociones privadas de vivienda que diseñó a lo largo de su carrera (curiosamente no desarrolló ninguna pública) en las siempre demostró su extraordinaria capacidad para atender ambas demandas. Sirvan de ejemplo, y por citar sólo las más interesantes, el *villino* Gargan (Roma, 1958), las viviendas en Villa Fiorita (Roma, 1965) o los dos bloques realizados en el barrio de Ostienese (Roma, 1969 y 1970).

No obstante, esta racionalidad mostrada ya desde sus viviendas en el Trastevere, no solo tendrá repercusión en aspectos funcionales sino que también se extenderá al entendimiento del material y volumen como se analizará en las siguientes líneas[16].

11. LAFUENTE, Julio en MURATORE, Giorgio y TOSI PAMPHILI Clara, op. cit., pp. 166-67.
12. LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, op. cit., p. 103.
13. Lafuente colaboró con el estudio Monaco-Luccichenti entre 1953 y 1959.
14. Lafuente reconoció en numerables ocasiones su gran admiración por la obra de Le Corbuseir desde sus años de estudiante. LAFUENTE, Julio en MURATORE, Giorgio y TOSI PAMPHILI Clara, op. cit., p. 165; y LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, op. cit., pp. 89 y 103.
15. A parte de las tres monografías existentes hasta la fecha sobre la obra de Lafuente, y a las que este texto se refiere en múltiples ocasiones, se recomienda la consulta del *Archivi degli architetti* del *Sistema Archivistico Nazionale* para una mayor información sobre el elenco de obras del arquitecto. http://www.architetti.san.beniculturali.it/ [en línea, 5.XII.15]
16. Helio Piñón también reconoce el punto de inflexión en la trayectoria de Lafuente que suponen estas dos aunque no les otorga la relevancia que hará este texto. PIÑÓN, Helio, "Profesar la invención", *Architetture di Julio Lafuente*, Officina Edizioni, Roma, 1982, pp. 47-49.

2

3

Fig. 2. Vista del bloque de viviendas en via Trastevere 1 (1955).

Fig. 3. Planta del bloque de viviendas en via Trastevere 1 (1955).

MATERIA

A diferencia de la obra de Monaco y Luccichenti, que solían terminar sus edificios con el característico blanco moderno, Lafuente empezó a explorar las cualidades de la materia desde sus primeras construcciones[17]. Desde la sobriedad y elegancia de los mármoles y maderas de la oficina para la KLM (Roma,1956); al simbolismo de los vagones de hormigón y el pavimento de cadenas de la propuesta para el monumento en Auschwitz (Austria,1958); o la traslación casi literal de un fuste de mármol y un fuselaje de un avión para configurar las oficinas de las compañía griega *Olympic Airways* (Roma y Milán, 1958), el arquitecto español dio siempre muestra del delicado uso de los materiales que le acompañó el resto de su carrera.

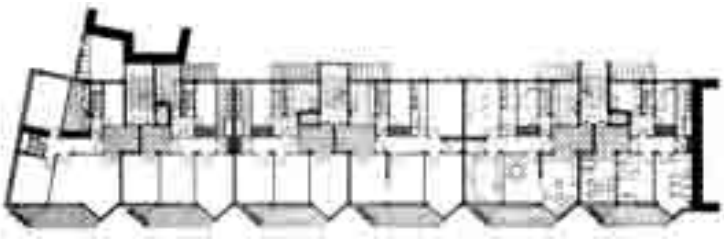
Pero fue el ladrillo, el material romano por antonomasia, el que se convirtió en el elemento básico de la paleta de Lafuente[18]. Así lo manifestó desde los mismos bloques del *Trastevere* citados anteriormente y en especial en el segundo de ellos. En él, el arquitecto español investigó sobre las posibilidades que una misma pieza de ladrillo le podía ofrecer variando únicamente su colocación. Por ejemplo, esto se puede observar en la manera en la que "cose" las esquinas sin piezas especiales, en la brusca textura que obtiene girando los elementos de los antepechos en los huecos secundarios, o en su singular disposición para obtener los murales con motivos geométricos de la planta baja.

Una revisión del ladrillo que continuará explorando no solo en el resto de arquitectura doméstica sino también en sus principales obras públicas como el hospital *San Giovanni Battista* (Roma, 1962), el colegio americano Pio Latino (Roma, 1965), el complejo religioso de Collevalenza (Todi, 1968), la clínica Pio XI (Roma, 1970) o el colegio *Fratelli Cristiani* (Roma, 1971)[19].

No obstante, también existen otros materiales en la paleta de Lafuente que no por su escaso peso tuvieron un tratamiento menor. Este es el caso del hormigón. Un material que el arquitecto español utilizó en la mayoría de sus estructuras dejándolo visto para tratar de evidenciar la sencillez constructiva, perseguida junto al ladrillo, como defendía gran parte de la arquitectura italiana de posguerra.

Nuevamente, una de las primeras experiencias de Lafuente con este material sucede las viviendas del Trastevere. Y en concreto, en la estructura de hormigón visto con la que éstas se construyen. Un uso que resulta especial-

17. Seguramente influenciado por el recuerdo de su infancia en el taller ebanista de su padre y la constante colaboración con artistas para realizar murales o elementos representativos de sus obras.
18. Así lo reconoce el propio Lafuente. Aunque, curiosamente, el arquitecto también incluye en su paleta al travertino a pesar de que no haberlo utilizado tan profusamente. "[El ladrillo] me gusta mucho como color, el rojizo, también para trabajarlo liso, rayado". LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, op. cit., p. 103.
19. Lafuente realizó prácticamente toda su obra doméstica, tanto a escala unifamiliar como colectiva, con ladrillo como puede observarse al repasar su trayectoria.



4

5

mente interesante en la continuación de la misma en forma de antepecho acanalado para los balcones como sucede en el segundo bloque[20].

Aunque habrá que esperar hasta sus primeras grandes estructuras, el hipódromo de *Tor di Valle* (Roma, 1959) y la capilla del colegio americano Pio Latino (Roma, 1965), para observar una exploración más profunda sobre las posibilidades del hormigón en la trayectoria de Lafuente. Dos obras cuya extrema racionalidad en el diseño las dotó de una intensidad plástica cercana a sus grandes obras de ladrillo.

Así y todo, también habría que señalar al metal como otro de los materiales que más caracterizan la obra de Lafuente. Y es que este material era el preferido por el arquitecto para construir las barandillas de los balcones (a excepción de algunos casos como el segundo bloque del Trastevere mencionado anteriormente) que son otro elemento esencial en su obra como se estudiará a continuación.

6

VOLUMEN

Durante su paso por el estudio de Monaco y Luccichenti, Lafuente ya había empezado a distanciarse de las superficies tersas de la ortodoxia moderna a la vez que había comenzado a investigar sobre el valor del volumen en la arquitectura. Sin embargo, esas primeras experiencias se limitaron a sencillos juegos volumétricos donde balcones o antepechos siempre se superponían al plano de fachada[21]. Una investigación que profundizó con sus primeras obras en solitario hasta terminar por configurarse en otra de las principales características de su obra[22].

Una vez más, las primeras pruebas de tal transformación se encuentran en los edificios de viviendas del Trastevere ya mencionados. Incluso, en el primero de ellos Lafuente utilizó dos estrategias diferentes. Por un lado, el arquitecto continuó con la superposición de balcones al plano de fachada como había hecho hasta entonces. Pero al mismo tiempo los complementó con otro conjunto de balcones que surgían de pequeños espacios excavados en el volumen general. De tal modo que el edificio comenzaba a enriquecerse con el juego de luces y sombras que provocaba tal manipulación volumétrica aunque ésta todavía fuese muy tímida.

Aun así, el arquitecto español dio el paso definitivo un par de años más tarde en el segundo bloque construido en esa misma calle. En este caso, el juego volumétrico también volvió a girar en torno a los balcones. Pero, a diferencia del bloque anterior, en esta obra estarán perfectamente integrados con la concepción del edificio. Prueba de ello es que aquí los balcones surgen a partir de un pequeño giro que Lafuente imprime a una de las estancias en cada aparta-

Fig. 4. Planta del bloque de viviendas en via Trastevere 2 (1957).

Fig. 5. Vista del bloque de viviendas en via Trastevere 2 (1957).

Fig. 6. Detalle del bloque de viviendas en via Trastevere 2 (1957).

20. Solución que volverá a adoptar en el *villino* Gargan (Roma, 1958).
21. Una excepción serían las casas en el mar (Santa Marinella, 1953) donde la profundidad y construcción de los balcones les permite entenderlos como parte del objeto primario. No ocurre así en el resto de edificios en los que colaboró Lafuente como el bloque de viviendas en *via Taranto* (Roma, 1953), *via Salaria* (Roma, 1953), *via di Villa Sacchetti* (Roma, 1954), *via di Villa Grazioli* (Roma, 1955) o *via Po* (Roma, 1956).
22. Años más tarde, el propio Lafuente apuntará a sus estudios en la *École des Beaux-Arts* de Paris sobre la volumetría como una de las posibles influencias de tendencia a la composición tridimensional y el consecuente juego de luces y sombra. "Siempre he pensado en el relieve, en dar relieve a las cosas, nunca las he pensado planas. Siempre jugando con las sombras, con las proyecciones. Porque los objetos, las cosas, son volúmenes que tienen relieves y que se acentúan con las sombras". LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, op. cit., p. 87.

Fig. 7. Hipódromo de Tor di Valle (Roma, 1959), santuario de Collevalenza (Todi, 1968) y oficinas de la Esso (Roma, 1980).

mento con el propósito de cerrarse a la vivienda contigua y abrirse a la propia. Transformación que además alterna su posición en la vivienda con el cambio de altura. De esta manera el arquitecto refuerza la privacidad de cada vivienda al igual que consigue un fuerte resultado plástico en la cara exterior del edificio. Es decir, la solución volumétrica deriva de un razonamiento funcional.

A partir de aquí, la obra de Lafuente empieza a examinar dos caminos diferentes. De una parte continúa analizando el volumen desde el vacío. Y para ello cuenta con el balcón como elemento básico con lo que concentra toda su exploración en la dimensión, forma y construcción de los mismos. Una actitud que se evidencia al observar el resto de bloques de vivienda de su trayectoria puesto que todos ellos son una variación de este tema[23]. No obstante, el arquitecto español también transfiere esta investigación a algunas obra públicas como se observa con el hotel en Gozo (Malta, 1967) y la clínica Pio XI (Roma, 1970). E incluso, llega hasta el punto de convertir esta fijación en el concepto general de una obra como sucede en las oficinas Valmar (Roma, 1979) cuyos volúmenes reinterpretan las barandillas de los balcones de obras anteriores.

Mientras que la otra línea que se inicia en el Trastevere, empieza a explorar el volumen desde la masa. Una postura interesante porque Lafuente la interseca con la obsesión por la materia anteriormente expuesta. En un principio, el arquitecto utiliza formas poligonales que derivan de ciertos giros imprimidos a los planos de fachada de manera similar al segundo bloque de Trastevere[24]. Pero poco a poco estas formas ganan autonomía hasta desvincularse de la razón creadora inicial[25]. Esta evolución se acelera a partir de la villa Mariotti (Tivoli, 1966) donde Lafuente introduce la volumetría curva influido por la cercana villa Adriana[26]. Desde ese momento, esta geometría empezará a ser cada vez más recurrente en la obra del arquitecto como demuestra el hangar para la Olympic Airways (Atenas, 1966), el santuario de Collevalenza (Todi, 1968) o el colegio Fratelli Cristiani (Roma, 1971).

EXPRESIÓN

Es cierto que las dos líneas de investigación estudiadas en el apartado anterior certifican el cambio de Lafuente desde una perspectiva racional a otra mucho más expresiva. Además, este cambio es progresivo y continuo en la obra del arquitecto español y tiene su momento álgido en la obra diseñada para Arabia Saudí alrededor del cambio de los años ochenta. Proyectos que terminan por convertirse en meras formas simbólicas y por lo tanto más cercanas a la escultura que a la arquitectura.

Sin embargo, en esta evolución hacia una arquitectura más expresiva, Lafuente también tiene episodios hay que destacar el hipódromo de Tor di Valle (Roma, 1959), el santuario de Collevalenza (Todi, 1968) y el edificio para oficinas de la Esso (Roma, 1980). Tres edificios que logran equilibrar esos cuatro ingredientes ya que su principal exigencia (por motivos diferentes) es estructural. De ahí que en ellos Lafuente se vea obligado a favorecer la razón frente a la emoción.

Por eso estas tres últimas obras son las que mejor resumen la trayectoria de Lafuente iniciada en el Trastevere. Un recorrido en el que el arquitecto español buscó aunar la tradición romana, especialmente con la arquitectura romana y barroca, con la modernidad de su época y siempre de una manera personal, al estilo de Lafuente[27].

23. Por ejemplo el *villino* Gargan (Roma, 1958), la casa Tabanelli (Roma, 1961), el edificio en *via di villa Betania* (Roma, 1963), el de *via Sebastiano Conca* (Roma, 1964), la villa Fiorita (Roma, 1965), el edifico INA en Tuscolano (Roma, 1965), los dos bloques de viviendas en *via Ostiense* (Roma, 1969 y 1970), el tercer edificio en *via Trastevere* (Roma, 1970) o el realizado en *via Ippolito Nievo* (Roma, 1977).

24. Formas que se observan en las plantas del edificio en *via di villa Betania* (Roma, 1963), el de *via Sebastiano Conca* (Roma, 1968), en el colegio Pio Latino Americano (Roma, 1965), en la villa Fiorita (Roma, 1965) o en el edifico INA en Tuscolano (Roma, 1965).

25. Un cambio que se aprecia en los dos bloques de viviendas en *via Ostiense* (Roma, 1969 y 1970), en la clínica Pio XI (Roma, 1970) o en el tercer edificio en *via Trastevere* (Roma, 1970).

26. A dicha influencia habría que añadir la originada por la teoría de las piedras huecas de Louis I. Kahn (1901-74), como el propio Lafuente confesará al final de su vida, que por aquellos años estaba desembarcando en Roma. LAFUENTE, Julio en MURATORE, Giorgio y TOSI PAMPHILI Clara, op. cit., p. 172. Para saber más acerca de las teoría de las piedras huecas y de Kahn y de su relación con Roma se recomiendan los siguientes textos: GARCÍA RUBIO, Rubén, *Densidad aparente. Las lecciones constructivas de Roma en Louis I. Kahn*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid y Università degli Studi Roma Tre, Valladolid y Roma, 2016; GARCÍA RUBIO, Rubén, "Densidad aparente" en AA.VV., *Arquitectura Sustractiva*, Funcoal, León, 2010, pp. 114-43.

27. Por mucho que el propio arquitecto niegue haber cultivado un estilo propio. LAFUENTE, Julio en GÓMEZ I OLIVER, Valentí y SCAGLIONE, op. cit., p. 103.

JULIO LAFUENTE, ARCHITETTO ESPAÑOL EN ROMA

Julio Garnica González-Bárcena

Que la obra del arquitecto Julio Lafuente (Madrid 1921-Roma 2013), (Fig. 1) resulta de gran interés para los que hoy nos acercamos a la historia de la arquitectura moderna española del siglo XX es un hecho seguramente tan cierto como escasa ha sido hasta ahora su presencia en nuestra historiografía. Excéntrico de todos los centros y extranjero aparentemente en todas partes, resulta una figura difícil de clasificar, probablemente incluso dentro de las pertinentes categorías establecidas en el presente X Congreso de Historia de la Arquitectura Moderna Española, donde en buena lógica Julio Lafuente se encuadraría en el grupo de "arquitectos ibéricos fuera de la Península" (sección A) puesto que nace en Madrid, pero como veremos, su formación y ejercicio se desarrollan de manera tan mayoritaria fuera de España "primero brevemente en Francia y luego en Italia a lo largo de más de cinco décadas-… que también podría considerarse ¿por qué no? un "arquitecto extranjero en la Península" (Sección B).

1. Julio Lafuente, retrato, c.1960.

Si bien es cierto que la obra de Lafuente se recoge con puntualidad en algunas publicaciones españolas de los años sesenta y setenta (*Informes de la Construcción*, *Arquitectura* o el número 88 de *Nueva Forma*[1]) solo la prensa especializada italiana y europea (*L'architettura. Cronache storia, Domus, L'architecture d'aujourd'hui, Architectural review*, entre otras) permite desde la década de 1950 seguir la pista de sus principales trabajos. Asimismo, las monografías publicadas hasta ahora han partido de manera casi exclusiva de iniciativas italianas, impulsadas por L.Quaroni y H.Piñón (1982), G.Muratore y C.Tosi (1992), o más recientemente, V.Gómez y P. Scaglione (2008[2]).

Personaje todavía inédito en España, a principios del siglo XXI, durante sus últimos años de vida, se organizan en Roma dos exposiciones sobre su obra: en verano de 2006 el Instituto Cervantes de Roma presenta, con motivo del cincuentenario de su trayectoria profesional, una selección realizada por él mismo de sus principales trabajos[3]; en invierno de 2011 la Real Academia Española en Roma presenta la exposición "Architecture Revée"[4], un homenaje a su vida y obra en el que junto a su hija Clara Lafuente, también arquitecto, participan Rafael Moneo, amigo personal de Lafuente, y Joaquín Ruíz Millet, responsable de la recuperación de algunas piezas de mobiliario diseñadas por el arquitecto[5].

1. AA.VV, *Julio Lafuente*, en: *Nueva Forma*, n. 88, mayo 1973. Se trata de la publicación dirigida por Juan Daniel Fullaondo, dedicada de forma monográfica a Julio Lafuente. Además de una amplia selección de la obra arquitectónica, se incluyen los siguientes artículos: QUARONI, Ludovico, "Presentación de las obras de Lafuente", pp. 2-5; PONENTE, Nello, "Julio Lafuente. Una problemática abierta", pp. 20-23; MONEO, Rafael, "La obra de Julio Lafuente", pp. 42-56.
2. A principio de los años ochenta: QUARONI, Ludovico; PIÑÓN, Helio. *Architetture di Julio Lafuente*. Roma: Officina Edizioni, 1982. Una década después: MURATORE, Giorgio; TOSI, Clara. *Julio Lafuente. Opere 1952-1992.* Roma: Officina, 1992. Y la más reciente: LAFUENTE, Julio. *Visionarchitecture* (ed.: GÓMEZ i OLIVER,Valentí; SCAGLIONE, Pino.). Barcelona: List Laboratorio Internazionale Editoriale (NOTA: En todos los casos se trata de obras monográficas que incluyen muchos de los proyectos de Julio Lafuente, que sin embargo ya no se vuelven a citar, a lo largo de este texto, cuando se analicen las obras por separado). Invisible, en cambio para alguien como M.Tafuri, en su: TAFURI, *Manfredo, Storia dell'architettura italiana: 1944-1985*, Turín: Giulio Einaudi, 1986.

Pese a todo ello, la figura de Julio Lafuente[6] resulta en términos generales sorprendentemente desconocida, todavía hoy –en estos tiempos tan comunicados en los que toda información parece estar siempre al alcance–, y a pesar de la calidad de su trabajo y la no menos notable cantidad de obras proyectadas y construidas a lo largo de más de medio siglo de arquitectura[7].

LOS INICIOS

Julio García Lafuente nace en Madrid el 15 de agosto de 1921. Con apenas dos años, sus padres emigran a Francia y se instalan en la ciudad de Burdeos. Durante su infancia y juventud frecuenta el taller de carpintería de su padre, un reconocido ebanista, que recibe habitualmente la visita de sus clientes, entre los que se cuentan algunos arquitectos, que pronto señalan la habilidad del joven: "Este chiquillo tiene maneras, tiene talento. ¿Por qué no lo envías a los cursos nocturno del Politécnico para que aprenda geometría descriptiva?"[8]. A los cursos de descriptiva siguen unos cursos de dibujo al carbón y con esta formación previa Lafuente inicia en 1939 sus estudios de arquitectura en la *École nationale supérieure des Beaux-Arts* de París.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana de Francia Lafuente regresa a España, donde se instala junto a unos familiares en la localidad de Hernani. En 1942 realiza el servicio militar en La Granja de San Idelfonso, en Segovia, en una unidad de ingenieros de la recién creada entonces milicia universitaria. Tras el final de la II Guerra Mundial regresa a París, donde completa sus estudios de arquitectura. Con el título en el bolsillo regresa a España, donde inicia sus primeros trabajos de colaboración, especialmente realizando perspectivas con gran habilidad, en diversos estudios de arquitectura de Madrid, como el del arquitecto Luis Martínez-Feduchi (1901-1975), uno de los protagonistas en aquellos años del panorama profesional arquitectónico de la ciudad (autor a principio de los años treinta del "Capitol", junto a Vicente Eced, o a principio de los años cincuenta el Hotel Castellana Hilton, entre otros).

Cuando Lafuente confía a Martínez Feduchi sus intenciones de viajar a Estados Unidos, ante el interés y curiosidad que siente hacia la arquitectura norteamericana y frente al deprimente ambiente arquitectónico español, Feduchi –arquitecto asesor del Ministerio de Asuntos Exteriores desde 1947–, le recomienda visitar Roma, donde él mismo está encargado de la conservación y remodelación de diversos edificios españoles de la ciudad.

Sin pensarlo dos veces, Julio Lafuente parte de Madrid en 1952 a bordo de su motocicleta BMW y tras detenerse brevemente en Barcelona, llega en pocos días a Marsella, donde visita la Unité de Habitation de Le Corbusier, finalizada ese mismo año. Tras intentar visitar –sin éxito– a Picasso en Vallauris, prosigue el camino de su particular Grand Tour mediterráneo, hasta llegar a Roma: "Di varias vueltas y no sé cómo fue pero me encontré frente al Panteón. Aparqué la moto, entré en el Panteón, una puerta inmensa de bronce, y como había estudiado que todos los cuadrados de la cúpula están deformados respecto al centro, me tumbé en el suelo, miré al cielo y ya no quería marcharme"[9].

Durante sus primeros días en Roma Lafuente se dedica a recorrer la ciudad, especialmente aquellas zonas que, como el barrio de Parioli, se encuen-

3. Exposición "50 anni di Julio Lafuente (1956-2006). Roma: Instituto Cervantes (Piazza Navona 91-92), del 8 de junio al 16 de julio de 2006.
4. Exposición "Architecture Revée". Roma: Real Academia de España (San Pietro in Montorio), del 13 de diciembre de 2011 al 8 de enero de 2012.
5. Joaquín Ruiz Millet es arquitecto, galerista y diseñador, y está trabajando en la recuperación de diferentes muebles diseñados por Lafuente durante la década de 1950, cuya producción realiza la empresa danesa de diseño, mobiliario e iluminación GUBI. Actualmente en fase de proyecto.
6. Durante el año 2006, gracias a la información facilitada por Helio Piñón, el autor de esta comunicación entró en contacto con Julio Lafuente, al que finalmente pudo visitar y entrevistar en su vivienda y estudio en Roma (17/03/2007). Julio Lafuente se encontraba entonces en activo, ocupado en diversos proyectos y en la documentación de su archivo, a raíz de la reciente exposición en el Instituto Cervantes, de la que conservaba los paneles, que sirvieron para repasar a lo largo de la entrevista sus principales trabajos así como su visión de la arquitectura. Muchos de los comentarios recogidos de aquella entrevista –en la que la atención y el trato de Julio Lafuente resultaron exquisitos- se incluyen, sin nota expresa, en la presente comunicación.
7. Para la identificación y cronología de las obras de Julio Lafuente se ha seguido el criterio del Archivo Julio Lafuente: DENITTIS, Anna Cristina; REALE, Elisabetta (dir. y coord.), *Inventario dell'archivio Julio Lafuente*, Roma: Ministero dei Beni e Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza archivistica per il Lazio, 2013.
8. LAFUENTE, Julio. *Visionarchitecture* (ed.: GÓMEZ i OLIVER,Valenti; SCAGLIONE, Pino.). Barcelona: List Laboratorio Internazionale Editoriale, 2008, p. 86.
9. LAFUENTE, Julio. Op. cit., p. 88.

tran en esos momentos en plena expansión. Allí queda tan deslumbrado por el Edificio *Girasole*, construido por Luigi Moretti entre 1947 y 1950, por los fragmentos de roca natural y el despiece de los paneles de travertino de la planta baja, o la composición de la fachada principal caracterizada por la hendidura del corte vertical central y la solución de las correderas, que Lafuente decide contactar y visitar en su despacho al propio Moretti. Tras una entrevista en francés –cuestión que facilita las cosas porque Lafuente apenas habla entonces italiano– y pese a que no puede contratarle, Moretti se ofrece a mostrarle el resto de sus edificios en la ciudad, al tiempo que le recomienda visitar el estudio de los arquitectos Vincenzo Monaco y Amadeo Lucchicenti. Lafuente, que también ha contactado con los estudios de Ludovico Quaroni y Mario Ridolfi se presenta en el estudio de Mónaco y Luccichenti, donde tras superar con éxito la prueba de admisión –unos primeros encajes para el que sería el proyecto de dos edificios de viviendas frente al mar en Santa Marinella– resulta finalmente contratado.

Amedeo Luccichenti (1907-1963)[10] y Vincenzo Monaco (1911-1969)[11], graduados en la *Scuola di Architettura* de Roma en 1934 y 1935, respectivamente, formados por tanto en el periodo en que nace y se consolida la arquitectura moderna italiana, se asocian a finales de la década de los años treinta, tras participar con éxito en algunos concursos de arquitectura y desarrollar juntos diversos proyectos de viviendas unifamiliares como la Villa Petacci[12], iniciándose una asociación profesional que se prolongará durante más de 25 años, hasta 1963, año en que fallece de manera prematura Luccichenti. A principio de los años cuarenta desarrollan su actividad en la ciudad de Zara (en la costa de Dalmacia, perteneciente en esos momentos a Italia), donde realizan diversos proyectos de emergencia, propios de la época, al tiempo que se relacionan con intensidad con el arquitecto Giuseppe Pagano[13]. A partir de 1945, sin embargo, su actividad profesional se centra en Roma, donde asumen una serie creciente de encargos, especialmente de tipología residencial (viviendas unifamiliares y todo tipo de edificios de viviendas) pero también de diferentes edificios de oficinas, locales, equipamientos, etc..., tanto para clientes privados como para la administración pública. Sin abandonar los principios del racionalismo en arquitectura, la producción arquitectónica de Monaco y Luccichenti se desarrolla entre el realismo arquitectónico, ejemplificado en ese periodo por los arquitectos E.N.Rogers, M.Ridolfi o L. Quaroni, y la corriente orgánica difundida con insistencia por Bruno Zevi durante esos mismos años, convirtiéndose en uno de los estudios de arquitectura más destacados de la ciudad, dedicado a resolver con acierto todo tipo de encargos y proyectos, y frecuentado por personajes del panorama cultural italiano como el poeta G.Ungaretti, el escritor A.Moravia, el arquitecto G.C.Argan, o pintores como G.Severini o G.Capogrossi, entre otros. Un particular y estimulante *milieu* profesional[14] en el que se sumerge Julio Lafuente –entonces un recién llegado a la ciudad–, colaborando de manera muy activa, y cada vez con mayor responsabilidad, en diversos proyectos desarrollados en el estudio en la década de los cincuenta. Lafuente se dedica a los dos edificios de viviendas frente al mar en Santa Marinella (1952), dos pequeños bloques gemelos de dos plantas, levantados sobre *pilotis*, abiertos con grandes terrazas en su fachada al mar, y cerrados por una celosía cerámica en su fachada opuesta, así como especialmente a diversos edificios de viviendas en la ciudad de Roma, de acuerdo a las particulares tipologías residenciales de la ciudad: el *villino* en via Salaria (1953), caracterizado por la libertad y asimetría de la fachada, el volumen

10. FICORILI, Gianluca, "LUCCICHENTI, Amedeo", en: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, 2006.
11. MELIS, Paolo, "MONACO, Vincenzo", en: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, 2011.
12. MELIS, Paolo, "Amedeo Luccichenti e Vincenzo Monaco", en: Casabella, n. 805, septiembre 2011, pp. 56-60.
13. MULAZZANI, Marco, "Pagano, Monaco, Luccichenti", en: *Casabella*, n. 805, septiembre 2011, pp. 61-65.
14. MURATORE, Giorgio, "Julio Lafuente: uno spagnolo, architetto a Roma", en: MURATORE, Giorgio; TOSI, Clara, Op. Cit., pp. 7-15.

angular de la escalera y el remate singular de la vivienda del ático; así como el *villino* en via di Villa Sachetti (1954), situado en un solar irregular resuelto mediante terrazas trapezoidales, fachada expresiva y cubierta inclinada a dos aguas imperceptible desde la calle, o la *palazzina* en via di Villa Grazioli (1955), caracterizada por los planos horizontales de las terrazas continuas, o la *palazzina* en Via Po (Roma, 1956)[15], resuelta mediante la expresión en fachada de los elementos estructurales, una de las características más reconocibles –la presencia de la estructura en las obras residenciales– en el trabajo de Monaco y Luccichenti, como ya podía advertirse en la *palazzina* de via Archimede, o las dos palazzinas en la via de Circo Massimo, construidas a principios de los años cincuenta[16].

PIAZZA NAVONA 93

Con ese prometedor horizonte profesional Lafuente se instala en Roma, en el número 93 de la Piazza Navona, un edificio perteneciente a la Obra Pía de España, en un apartamento en el último piso que en poco tiempo amplia con un estudio en el piso superior, junto a la terraza del edificio, prolongando por debajo del tejado de la cubierta existente –fuera de las normativas municipales, por tanto, pero inapreciable desde la calle–, las antiguas buhardillas utilizadas como trasteros.

Desde esta privilegiada ubicación en el centro de Roma Lafuente ejerce de "anfitrión" de algunos de los arquitectos españoles que visitan la capital italiana. En otoño de 1953, por ejemplo, el arquitecto barcelonés F.J.Barba Corsini viaja a Francia e Italia; tras visitar Marsella –y visitar, como Lafuente, la Unité d'Habitation de Le Corbusier–, y Milán, a finales de octubre llega a Roma[17]. Tras contactar con Lafuente visitan juntos algunos de los edificios proyectados desde la oficina de Monaco y Luccichenti, como las *palazzine* en via di Villa Sachetti o en via di Villa Grazioli, a ojos de Barba "casas de las *principesse* italianas", de las que realiza diversos apuntes y dibujos durante su estancia en Roma. Barba visita también el apartamento de Lafuente, donde descubre algunos de los muebles e ingenios diseñados por el arquitecto, como el sillón de acero y cuero o el panel de la entrada al piso. Entre ambos arquitectos se establece una gran sintonía; Barba Corsini pone al tanto a Lafuente del proyecto de reforma que está llevando a cabo en ese momento en el último piso de "La Pedrera" de Antonio Gaudí, en Barcelona, para el cual le solicita, en verano de 1954, el patrón de uno de los sillones de Lafuente, con la intención de producirlo en Barcelona. Asimismo y seguramente no por casualidad, en otoño de 1954 se publica un artículo en la revista *Cuadernos de Arquitectura*, dando a conocer algunas de las obras recientes del estudio de Monaco y Luccichenti[18].

A principios de 1954 L.Martínez Feduchi acompañado de diversos colegas, visita a un Lafuente cada vez más encajado en Roma. Tras un itinerario muy parecido, con idéntica parada en la Unité, estancia en Milán y llegada a Roma, Feduchi describe en su "Viaje a Italia"[19] –recogido puntualmente en el Boletín de la Dirección General de Arquitectura– su admiración por el proyecto para la Estación Termini o por las obras de L.Moretti, que visitan "acompañados de Julio Lafuente, que trabaja como arquitecto en Roma, unas veces solo y otras en colaboración con el grupo Mónaco Lusuchetti (sic), siempre con una gran personalidad y con perfecto conocimiento del clima arquitectónico de la ciudad". La relación entre Lafuente, cada vez menos forastero en Roma, y

15. RED., "Recent work by Luccichenti and Monaco", en: *The architectural review*, n. 708, diciembre 1955, pp. 382-387.
16. Ambas se incluyen en: PEROGALLI, Carlo, "Casa in viale Trastevere", en: *Case ad appartamenti in Italia*, Milán: Görlich editore, 1959, pp. 180-192.
17. GARNICA, Julio, "F.J.Barba Corsini: el aprendizaje de la arquitectura", en: *Actas del Congreso Internacional Viajes de la arquitectura española en su transición hacia la modernidad, VII Congreso Internacional Historia Arquitectura*. Pamplona: T6) Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, 2010, pp.187-196. El primer contacto de este autor con la figura de Julio Lafuente fue precisamente a través de F.J.Barba Corsini y J.Ruiz Millet, con motivo de la organización, junto al arquitecto Josep Maldonado, de la exposición: "Barba Corsini. El aprendizaje de la arquitectura", presentada por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya en Barcelona, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB, durante 2006.
18. RED., "Arquitectos Amadeo Luccichenti y Vicente Monaco", en: *Cuadernos de Arquitectura*, n. 19, octubre 1954, pp. 9-14.
19. MARTÍNEZ FEDUCHI, Luis, "Viaje a Italia", en: *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, V.VIII, junio 1954, pp.23-26, (cita p. 25).

L.Martínez Feduchi, el "culpable" en buena medida de su llegada a la ciudad, se mantiene durante los años siguientes, convirtiéndose en una amistad que continuarían los hijos de Feduchi[20].

El mismo Lafuente recordará el ambiente de la Piazza Navona durante sus primeros años en Roma, "[ ] entonces una plaza muy pobre. La gente hacía un paquete con la basura y lo tiraba por la ventana; la compra la subían las mujeres asomándose por la ventana […]. De todos lados salían ratones grandes como gatos"[21], que coincide con la aparición recurrente de la Piazza en las películas italianas de esos años[22]. Ignorada en las producciones del neorrealismo cinematográfico italiano de la inmediata postguerra, la plaza se convierte sin embargo en el escenario en el que se desarrollan las nuevas comedias de éxito, como "Poveri ma belli" (Dino Risi, 1956) –entre el universo pequeño burgués, el optimismo del descubrimiento del primer consumo y las posibilidades de transformación de la vida de sus personajes–, la coproducción ita-loamericana "Seven hills of Rome"("Arrivederci Roma", de Roy Rowland, 1958) –donde la plaza aparece ya como reclamo e icono de la Roma del turismo internacional–, o "Ieri, oggi, domani" (Vitorio de Sica, 1963, donde a todo tecnicolor M.Mastroianni y Sofía Loren protagonizan el episodio romano de la historia desde, precisamente, un ático sobre la misma Piazza Navona, convertida en el escenario real de la película, en un mundo cada vez menos popular y más sofisticado... Un ambiente que resulta inevitable relacionar con el que está construyendo el propio Lafuente ("El estudio tiene una terraza de diez metros por diez, donde hay muchas flores, y en aquella época nos podíamos reunir, hablar, bailar, siempre me ha gustado bailar. Eran un verdadero jardín. En aquellas noches de invierno acudían a casa diversos amigos con sus mujeres")[23] en el centro de la ciudad, decidido a convertirse en uno de los actores profesionales de una ciudad y un país que, en palabras de Quaroni, "no es el lugar más apto para acoger a un extranjero que quiera o tenga necesidad de trabajar"[24], pero que sin embargo Lafuente escoge para instalarse junto a su mujer y su hija, nacida en 1955.

Cada vez menos forastero en la ciudad, tan romano –según y cómo, más– que los propios romanos, Lafuente empieza a tejer una serie de relaciones que serán decisivas para su carrera profesional. En 1955, durante una recepción en la Embajada Española en Roma, Lafuente coincide con el ingeniero Gaetano Rebecchini, nacido en Roma en 1924, titulado en La Sapienza en 1949, e hijo de Salvatore Rebecchini, ingeniero, político del partido Democrazia Cristiana y alcalde de Roma entre 1947 y 1956. Tras reconocerle –"Ah ¿entonces tu eres el joven arquitecto español que lo hace todo en el estudio de Monaco–Luccichenti?"– le propone realizar alguna colaboración –"Pero te queda un poco de tiempo para trabajar conmigo?")[25]–, iniciándose una larga y fructífera trayectoria profesional en común desarrollada durante las décadas siguientes.

DE INTENSIVI, PALAZZINE, Y VILLINI.

Tras el periodo de intenso aprendizaje en el estudio de Monaco y Luccichenti, en 1957 Julio Lafuente proyecta junto a Gaetano Rebecchini la que se puede considerar su primera obra de arquitectura de importancia como profesional independiente: el edificio de viviendas en el viale Trastevere (nn. 255 a 267), de Roma[26] (Fig. 2). Se trata de un bloque de viviendas económico, del tipo intensivo, proyectado para INA CASA, que evidencia tanto la distan-

20. BLASCO, Selina. "Feduchi. Dos biografías y un curriculum", en: AAVV., "Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño", Valencia: Feria de Valencia, 2009, pp. 68-80 (cita p. 71).
21. LAFUENTE, Julio, "Blanconegro" en: LAFUENTE, Julio, Op. cit., p. 90.
22. CAMPORESI, Valeria, "Un unico scenario, una moltitudine di storie. Piazza Navona nel cinema", en: AAVV "Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande": du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une evolution urbaine / sous la direction de Jean-François Bernard, Rome: Ecole Française de Rome, 2014. También en: CAMPORESI, Valeria, "Roma. Una Ciudad múltiple y autodestructiva", en: GARCÍA GÓMEZ, Francisco; PAVÉS, Gonzalo M., Ciudades de cine. Madrid: Cátedra, Signo en Imagen, 2014, pp. 311-330.
23. LAFUENTE, Julio, "Blanconegro" en: LAFUENTE, Julio, Op. cit., p. 90.
24. QUARONI, Ludovico, "Inventar la profesión", en: QUARONI, Ludovico; PIÑÓN, Helio, Op. cit., p. 7.
25. Íbid., p. 89.
26. COCCHIA, Carlo, "Abitazioni a viale Trastevere, in Roma", en: *L'Architettura. Cronache e storia,* n. 21, 1957, pp.160-63; PEROGALLI, Carlo, "Casa in viale Trastevere", en: *Case ad appartamenti in Italia*, Milán: Görlich editore, 1959; RED., "Edificio de viviendas", en: Informes de la construcción, n. 103, agosto-septiembre 1958, pp. 123-45; RED., "Balconi, quasi stanze all'aperto", en: *Domus,* n. 334, septiembre 1957, pp. 6-8; RED., "Immueble a Rome", en: *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 74, noviembre 1957, p. 74.

2. Edificio de viviendas Intensivo en viale Trastevere, 1957. Vista exterior del balcón.

cia respecto a las obras desarrolladas en el estudio de Monaco y Lucchichenti como los elementos característicos de muchas de las obras posteriores de Lafuente.

En un solar alargado en el viale Trastevere, con esquina via Carlo Porta, y fachada posterior a patio de manzana, Lafuente plantea un bloque de planta baja y siete plantas, organizado en tres escaleras y dos viviendas por rellano, en las que tres estancias principales están abiertas y articuladas a un balcón de generosas dimensiones, convencido de que la lógica del balcón en la ciudad pasa por tener una profundidad suficiente y estar protegido. Para no incumplir la estricta normativa los pilares se retrasan 60 cm., al tiempo que la geometría triangular del balcón potencia las vistas diagonales sobre la calle, el muro vertical garantiza la privacidad respecto a los vecinos y la barandilla opaca protegen de la calle. La alternancia de los paños ciegos de fábrica de ladrillo visto y el ritmo encadenado de los antepechos de hormigón armado vertido in situ, de aspecto rugoso estriado, englobando el canto de forjado y encofrados

con chapa metálica plegada, caracterizan la fachada como una obra tridimensional, profundidad, luces y sombras, –planteo volumétrico espacial, casi escultórico, logra expresividad poco habitual en esta tipología, con gran atención al contexto y al escorzo.

En la planta baja del bloque se sitúan los locales para comercios, coronados con un friso corrido de hormigón, y los portales de acceso, decorados por un mosaico de terracota, mármol y esmalte, obra del escultor Pietro Cascella.

3. Edificio de viviendas Villino Gargan, 1958. Planta.

El edificio se convierte en un ensayo sobre la tipología residencial convencional , donde el uso de materiales pobres y tradicionales no impide la búsqueda de efectos novedosos de color y textura (obra vista de ladrillo, antepechos de gris claro, techo balcón: azul celeste, barandilla hierro: azul cobalto, carpintería: blanca, persiana: pino Suecia barnizado y caja persiana marron violáceo), al tiempo que el balcón se proyecta como una –modesta– sala de estar exterior, cuyo perímetro poligonal anima y altera la monotonía con la que se resuelven habitualmente ese tipo de encargos.

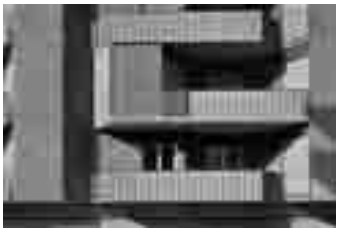
A raíz de la construcción del edificio y del óptimo resultado obtenido, Lafuente y Rebecchini reciben al año siguiente, en 1958, el encargo directo para proyectar el *Villino* Gargan[27] (Fig. 3), situado en el barrio de Montesacro de Roma (la Citta-Giardino proyectada en la década de 1920 por Gustavo Giovannoni). Se trata de dos pequeños bloques de 4 y 5 plantas articulados en el cuerpo central de escalera y ascensor, donde se aplican muchas de las soluciones del bloque del viale Trastevere. Las estancias principales de las viviendas también se organizan en torno a una todavía más generosa terraza, una verdadera "stanza all'aperto" que permite profundizar en las posibilidades de la planta poligonal, al tiempo que se confirman las posibilidades de los materiales empleados en la fachada: cerramiento de ladrillo (en este caso revestimiento de plaquetas verticales), canto visto de forjado y balcones compuestos por barandillas metálicas (transparentes) y parapetos de hormigón armado.

Durante los años siguientes se multiplican los encargos residenciales de promociones de mayor superficie, donde Lafuente puede desarrollar con menos restricciones las mismas soluciones y experimentar, cada vez con mayor seguridad, diversas soluciones y aplicaciones del ladrillo visto. A principios de la década de 1960 Lafuente proyecta el edificio de viviendas conocido como *Villino* de via Betania[28], organizado en torno a un patio interior, a modo de *cortile* y fachada interior. Entre 1962 y 1964 construye, prácticamente enfrente, en la misma via Betania, la palazzina Villa Fiorita[29] (Fig. 4), un bloque de dos viviendas por planta, donde distingue entre el acceso desde la planta baja –bajo la proyección de una amplia terraza circular–, el volumen del cuerpo general del edificio, y la coronación singular con la solución del ático. La fachada se caracteriza por el cerramiento de obra vista de ladrillo, la presencia del canto de los forjados de hormigón, y las barandillas metálicas, dando lugar a un conjunto en el que se alternan, de manera imaginativa, los distintos paños ciegos macizos de ladrillo, perforados en celosía, o revestimiento de plaqueta vertical, junto a la aparición puntual del hormigón armado a modo de moldura entre plantas o remate de las barandillas de ladrillo. El dominio del aparejo y la disposición original de las diversas soluciones demuestran un oficio y una seguridad cada vez mayor, revelando la capacidad de invención sobre un repertorio en realidad muy escueto.

27. RED., "Casa a Roma", en: *Domus*, abril 1959, n. 353, p. 5.
28. RABBI, Manfredo, "Due realizzazioni romane degli architetti Julio Lafuente e Gaetano Rebecchini. 1. Casa ad appartamenti presso la Via Aurelia Antica . [...] ", en: *L'Architettura. Cronache e storia*, n. 89, marzo 1963, pp. 740-742; RED., "Villino en la Via Aurelia Antica", en: *Arquitectura*, n. 48, diciembre 1962, pp. 7-10.
29. RED., "Tactile flats", en: *The architectural review*, n. 925, marzo 1974, pp. 181.

4. Edificio de viviendas Palazzina Villa Fiorita en via Betania, 1962-1964. Vista exterior.

En 1964 Lafuente proyecta el Villino en via Sebastiano Conca, dos edificios dispuestos de manera perpendicular, situados en una parcela de amplias dimensiones y espacios exteriores ajardinados. Organizados desde la estructura perimetral, con una sola vivienda por planta, las generosas dimensiones permiten un programa muy desahogado que incluye grandes terrazas, de hasta 4 metros de voladizo, que generan unas sombras profundas en la fachada, caracterizada también por el canto visto de los forjados de hormigón armado, el cerramiento de ladrillo de color amarillo y las barandillas metálicas cubriendo el canto del forjado. Para la zona de acceso y espacios comunes de la planta baja Lafuente reserva bloques irregulares de travertino (como aquellos que tanto le llamaron la atención en el edificio Girasole de Moretti) que combina con paños de mármol amarillo, al tiempo que recrea con el aparejo de ladrillo motivos artísticos abstractos a lo Paul Klee (como ya había experimentado en la Oficina Española de Turismo en Roma proyectada en 1958)[30] o escoge obras pictóricas del pintor Manuel Alcorlo, (pensionado en Roma desde 1960, cuya obra se ha expuesto ese mismo año en la Academia de España), siempre atento a integrar en sus edificios obras de diversos artistas.



5. Edificio de viviendas Intensivo en el Tuscolano, 1965. Vista exterior, detalle fachada.

Al año siguiente, en 1965, Lafuente proyecta el Intensivo para INA CASA en el barrio de Tuscolano[31] (Fig. 5), en una zona mucho más popular de la ciudad, en la que sitúa un bloque mucho mayor en forma de U, con viviendas de menores dimensiones, donde despliega las mismas soluciones ya ensayadas en el bloque de viviendas del Viale Trastevere de 1957: perímetro poligonal de la fachada, que permite ampliar los balcones y colocar las oberturas en diagonal, y cerramiento de obra vista de ladrillo, antepechos de hormigón y barandillas metálicas.

Durante los años siguientes Lafuente y Rebecchini continúan proyectando diversas promociones de bloques *Intensivi*, especialmente los del barrio del Ostiense para la empresa *Igliori*, desarrollando a una escala todavía mayor agregaciones más grandes y conjuntos de mayores dimensiones, y en diversas fases 1º (1969), 2º (1970), 3º (1970).

30. RED., "Sede de la Oficina nacional española del turismo en Roma", en: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 200, agosto 1958, pp. 21-23.
31. LAFUENTE, Julio, "Viviendas en el Tuscolano, Roma", en: *Arquitectura*, n. 74, febrero 1965, pp. 18-19; RED., "Casa ad appartamenti al Tuscolano in Roma", en: *L'Architettura. Cronache e storia*, n. 112, febrero 1965, pp. 672-673; RED. "Immueble d'habitation a Rome", en: *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 120, mayo 1965, p. XXXVI.
32. ESTEBÁN MALUENDA, Ana, "Sustrato y sedi-

6. Monumento conmemorativo de Auschwitz, 1958. Vista de la maqueta.

Más allá de las características particulares de cada una de estas obras, lo cierto es que Lafuente consigue durante estos años una síntesis reconocible en sus proyectos de arquitectura residencial. Desde la mejor relación posible con el entorno, Lafuente trata de diferenciar entre las partes de los edificios (planta baja, volumen general, solución de la cubierta), para establecer un diálogo entre tres materiales comunes: cerramientos de ladrillo, cantos de hormigón y barandillas metálicas. Materiales que no revelan sus imperfecciones, exigen poco mantenimiento y envejecen bien. Materiales sufridos, cuando no pobres Pobres pero bellos, como aquellos protagonistas de las películas ambientadas en la Piazza Navona. Haciendo de la necesidad virtud, con más relación con el oficio –cuando no la artesanía– que con la tecnología, en este código realista destaca la sofisticación de las uniones, encuentros, remates y detalles de los materiales, así como el manejo ejemplar del ladrillo. Un gusto por el ladrillo que nos remite, de manera inevitable, a aquel "elogio del tocho" que desde las coordenadas catalanas reivindicaba, de palabra y por escrito, una figura como Oriol Bohigas, uniendo en la distancia las mismas inquietudes profesionales Unas coincidencias de las que será testigo excepcional Rafael Moneo, pensionado de la Real Academia de España en Roma entre 1963 y 1965[32], que llega a Italia tras los pasos de Bruno Zevi, donde pronto conocerá a L.Quaroni, M.Tafuri o P. Portoghesi, y podrá asistir en directo y con gran atención a la construcción de diversas obras de Julio Lafuente, con quien establecerá una amistad personal que mantendrá a través de los años.

ARCHITETTO LAFUENTE, PRONTO?[33]

Pero volvamos a finales de la década de 1950 para constatar cómo Julio Lafuente, lejos de encasillarse en el ámbito residencial, desarrolla todo tipo de encargos profesionales, abarcando programas, tipologías y dimensiones muy diversas.

En 1957 participa, junto a los escultores Andrea y Pietro Cascella, en el concurso internacional convocado en Polonia para el diseño del monumento conmemorativo de Auschwitz, en recuerdo de los cuatro millones de muertos en el campo de concentración nazi durante la II Guerra Mundial[34] (Fig. 6). Lafuente –que ya había participado en 1952 en el Monumento al prisionero político desconocido– propone la colocación, sobre las mismas vías de tren que quedan muertas a la entrada del campo y los hornos crematorios, de veintitrés vagones de ferrocarril (correspondientes a las distintas nacionalidades de los prisioneros) esculpidos en hormigón armado completamente *en brut* y

mento. Los viajes en la formación y evolución del arquitecto", en: *Actas del Congreso Internacional Viajes de la arquitectura española en su transición hacia la modernidad, VII Congreso Internacional Historia Arquitectura*, Pamplona: T6)Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 2010, pp. 153-164.

33. Con esa expresión -con una "r" afrancesada- respondía personalmente Julio Lafuente a las llamadas telefónicas, con una "r" ligeramente afrancesada.

34. RED., "Concours International pour un monument a Auschwitz. Résultats", en: *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 77, mayo 1958, p. XV ; RED., "Monumenti ai caduti di Auschwitz", en: *L'Architettura. Cronache e storia*, n. 33, julio 1958, p. 213; RED. "Concurso internacional para el Monumento a Auschwitz", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 204, diciembre 1958, pp. 42-44.

35. Finaliza la que se considera 1ª fase del

unidos a través de unos acoples metálicos deformados y desiguales, a modo de esculturas abstractas sobre unas vías que se asentarían a su vez sobre un pavimento de gruesas cadenas metálicas. La solución plástica y la expresividad de los materiales, junto al dramatismo del conjunto, evocan la angustia del aterrador viaje, realizado en condiciones infrahumanas, así como el fatal destino compartido, simbolizado en los vagones encadenados, verdaderas tumbas cuya lápida corresponde al nombre de los países de origen de las víctimas. El jurado del Concurso, presidido por el escultor Henry Moore y el historiador Lionello Venturi, escoge entre los más de 400 proyectos presentados al certamen y después de tres rondas eliminatorias, la propuesta de Lafuente como ganadora ex aequo junto a los trabajos del grupo del arquitecto polaco Oscar Hansen y del grupo del arquitecto italiano Maurizio Vitale. Sin embargo la decisión salomónica del jurado de integrar en un solo monumento las ideas de las tres propuestas, en una solución de compromiso, no satisface a ninguno de los premiados, que declinan el encargo[35].

Entre 1957 y 1959 Lafuente y Rebecchini proyectan la sede de la Sociedad Fotográfica Ferrania[36], en el número 803 de la via Appia, entre Tor Fiscale y el Acueducto Felice, un comprometido paisaje caracterizado por la presencia de las ruinas de los antiguos monumentos. Situado en el centro de una parcela grande, el pequeño complejo industrial se compone de planta sótano en la que se sitúan los laboratorios y almacenes, aprovechando el desnivel existente de la antigua cantera de puzolana; planta baja con el acceso y oficinas; y primer piso en el que se sitúan diversas salas de reuniones y proyecciones. Desde el acceso al edificio, caracterizado por una cancela de estructura metálica tridimensional (origen de soluciones que Lafuente utilizará en el interior de algunos locales, como la agencia n. 23 del Banco di Santo Spirito, en Roma, de 1959) se distingue la organización en dos cuerpos perpendiculares, de una y dos plantas respectivamente y cubierta inclinada, articulados a través de la estructura de hormigón que enmarca los cerramientos de obra vista de ladrillo artesanal, organizado en diversos paños perforados. El conjunto, pese a sus pequeñas dimensiones, presenta unas líneas depuradas que permiten resolver con acierto y frescura el encargo.

Muy poco después, entre 1960 y 1964, construyen el Hospital San Giovanni Bautista, un hospital especializado en rehabilitación gestionado por los Caballeros de la Orden de Malta. El complejo se proyecta en el Castillo della Magliana, situado en el suroeste de Roma, una antigua fortificación, de origen medieval, restaurada a finales del siglo XV, que se convierte durante el renacimiento en villa pontificia, hasta que entra en decadencia y durante el siglo XVIII resulta abandonada. A finales de los años cincuenta la Orden de Malta adquiere el complejo y encarga a Lafuente y su socio la construcción de un nuevo hospital, que resuelven con un esquema general en forma de T, de manera que en el antiguo edificio del siglo XVII se sitúa el área administrativa hospitalaria; a la izquierda el área quirúrgica y a la derecha el largo brazo de las habitaciones, en disposición escalonada para garantizar la mejor orientación a sur.

La discreta intervención en el edificio existente determina también la solución para las nuevas instalaciones, que se articulan en un conjunto respetuoso con tan singular preexistencia ambiental; Lafuente conserva para los nuevos volúmenes la misma escala del edificio renacentista y en las diversas

Concurso. Ver: SIMONCINI, Giorgio, *La memoria di Auschwitz. Storia di un monumento.* 1957-1967, Milán: JacaBook, 2012.
36. GIRARDI, Vittoria, "Sede della Società Ferrania in Roma", en: *L'architettura. Cronache e storia*, n.46, agosto 1959, pp. 234-238.
37. ROGERS, Ernesto Nathan, "Le preesistenze

7. Hipódromo de Tor di Valle, 1959. Vista exterior.

fachadas escoge una proporción muy parecida de aberturas, conservando el perfil superior del remate de cubierta y unificando el cerramiento con revestimiento de ladrillo. De forma mucho más evidente que en el proyecto para la Sociedad Ferrania, resulta inevitable constatar en esta intervención, con una relación y disposición tan acertadas entre las partes, el principio de continuidad en arquitectura establecido por E.N.Rogers en la Italia de mediados de los años cincuenta[37]. Entre la inevitable tradición, el realismo necesario y el ejercicio más disciplinar de la profesión, Lafuente proyecta, como algunos de sus más destacados colegas contemporáneos, desde el presente, pensando en el antes y a sabiendas que habrá un después; poniendo en práctica sobre la marcha aquel espíritu de reconstrucción presente en el frágil panorama italiano –y por extensión europeo– del arranque de la segunda mitad del siglo XX[38]. Y compartiendo, sin ser como es lógico Escuela de Madrid o Escuela de Barcelona, con sus arquitectos compatriotas muchas de las inquietudes teóricas y estrategias proyectuales de los años sesenta, como la adaptación de la arquitectura a la realidad de la sociedad, la preocupación por el oficio y la construcción, o la atención a las tradiciones locales, entre otras.

En 1959, al calor de las Olimpiadas que se celebran en la ciudad de Roma al año siguiente, Lafuente, Rebecchini y Aicardo Virago proyectan las tribunas y servicios del Hipódromo de Tor di Valle[39] (Fig. 7) en el kilómetro n. 9 de la Via del Mare.

-El Hipódromo se organiza en dos tribunas conectadas por un pasillo elevado, a modo de puente, que presentan el mismo funcionamiento estructural: un total de once columnas fungiformes de hormigón armado sostienen cada una de las cubiertas desde su zona central, abriéndose en su parte superior en cuatro nervios y las velas que generan los diferentes sectores de paraboloides hiperbólicos, que constituyen el voladizo en cuestión. Resulta inevitable la referencia al Hipódromo de La Zarzuela de Madrid, proyectado por Eduardo Torroja en la década de 1930, un edificio que Lafuente conoce necesariamente, y del que en cierto modo arranca la propuesta, pese a que en este caso la situación central de las columnas simplifica el voladizo y la organización estructural y permite separar funcionalmente la zona de las tribuna, las apuestas y la situación de las tribunas de autoridades, restaurantes y otros servicios. Las gradas elevadas de las tribunas garantizan la máxima visibilidad de la pista de los espectadores, al tiempo que generan un espacio inferior que permite la comunicación directa entre el terreno de carreras y la sala de apuestas, protegida de los vientos predominantes por una fachada de vidrio que asciende hasta el perímetro ligeramente ondulado de misma cubierta, en una solución quizás algo menos transparente de lo probablemente previsto.

ambientali e i temi practici contemporani", en: *Casabella-Continuità*, n. 204, febrero-marzo 1955, pp. 3-6.

38. Ver al respecto: PIZZA, Antonio, "Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N.Rogers, O.Bohigas", en: AAVV., *De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española*, Pamplona: T6 ediciones, 1998.

39. GIRARDI, Vittoria, "L'Ippodromo di Tor di Valle, a Roma". En: *L'Architettura. Cronache e storia*, n. 58, agosto 1960, pp. 223-231; RED., "Hipódromo Tor di Valle", en: Arquitectura, n. 22, octubre 1960, pp. 18-22; RED., "Ippodromo", en: The architectural review, n. 765, noviembre 1960, p. 317.

8. Capilla del Colegio Pio Latino Americano, 1965. Vista interior.

La distribución hexagonal de las tribunas, el espacio inferior caracterizado por las diagonales de las costillas que soportan las gradas, o la textura en diagonal de los encofrados del hormigón conforman un ambiente continuo y en movimiento, muy acorde con el galope de las carreras y el trasiego de los hasta 7.000 espectadores que puede albergar el conjunto.

Lafuente parece moverse cómodo en estos encargos, familiarizándose con problemas estructurales mucho más habituales para su socio Rebecchini, Virago y los consultores Paolo Vietti Viroli y Calogero Benedetti, que también se incorporan al equipo proyectista, conformando en todo caso un ejemplo que se puede inscribir en las experiencias de grandes estructuras en voladizo ensayadas por P. L.Nervi, E.Torroja o F.Candela.

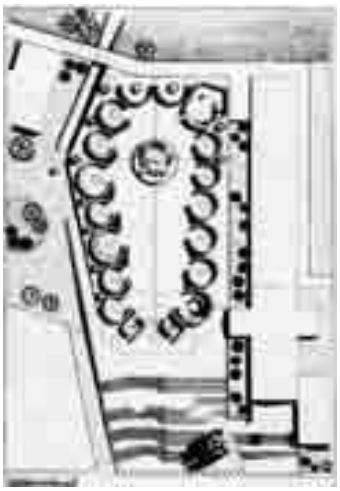
Se puede considerar que Lafuente demuestra idéntico interés por aspectos estructurales, aunque a diferente escala, en la Villa Lancellotti[40], situada en el Palo Laziale, en la localidad de Ladispoli del litoral romano, a treinta quilómetros al oeste de la capital, proyectada junto a Rebecchini en 1963, por encargo de la familia aristocrática. Situada en una ubicación privilegiada, en un gran terreno virgen y boscoso junto a la playa, la vivienda se dispone al final del paseo de acceso al mar, entre la orilla y el límite del bosque frondoso. Se trata de una vivienda de dimensiones muy amplias, destinada a las vacaciones y el descanso de fin de semana, organizada desde el acceso central, en el que se sitúan los espacios de estar generales (comedor y salón orientado al mar; biblioteca orientada al bosque) y dos alas laterales con zona de servicios y zona cubierta para juegos en planta baja, o zona de dormitorio de propietarios y huéspedes, y zona de dormitorios de los hijos, en planta primera.

La estructura de la gran cubierta a dos aguas de teja cerámica está resuelta a través de un conjunto de vigas de madera dispuestas tanto longitudinalmente como transversalmente en abanico, una solución que caracteriza tanto el aspecto de los grandes pórticos exteriores como el ambiente interior de la vivienda, que resulta abierta en su orientación este, con vistas al bosque, y en cambio se protege de los vientos marinos y del sol de la dirección oeste. Tal y

40. RABBI, Manfredo, "Due realizzazioni romane degli architetti Julio Lafuente e Gaetano Rebecchini. [...] 2. Villa sulla campagna romana", en: *L'Architettura. Cronache e storia*, n. 89, marzo 1963, pp. 743-747; RED., "Villa en Palo (Costa Romana)", en: *Arquitectura*, n. 48, diciembre 1962, pp. 3-6; RED., "Wooden fans", en: *The architectural review*, n. 811, vol. 136, septiembre 1964, p.157; RED., "Wooden fans", en: *The architectural review*, n. 811, vol. 136, septiembre 1964, p. 157.

como Lafuente pone de manifiesto en el dibujo de la sección de la casa, vivienda y vegetación comparten la misma integración ambiental en el paisaje, que a través de la solución estructural –que descansa en muros de mampostería de piedra local– también resulta incorporada de manera casi expresionista en la atmósfera interior de la vivienda, convertido el bosque en excusa y metáfora.

Como puede verse en, en el arranque de la década de 1960 y con apenas 40 años recién cumplidos, Julio Lafuente empieza a asumir proyectos cada vez más complejos, siguiendo una trayectoria profesional ascendente, cuando no meteórica, y desarrollando una intensa actividad desde su estudio de Piazza Navona. El contacto frecuente con pintores y escultores, su interés por las distintas corrientes artísticas contemporáneas –así como la desahogada situación económica que muy pronto empieza a gozar– le llevan a iniciarse como coleccionista, adquiriendo durante estos años algunas obras de importancia, tanto de artistas españoles (un grabado de Goya, algunos dibujos de Picasso, un cuadro de Miró)[41] como italianos, emulando muy probablemente la figura de L.Moretti, a quien Lafuente siempre reconocerá como maestro.



En 1965 proyecta junto a G.Rebecchini, en colaboración con su padre Salvatore Rebecchini (muy ligado a los círculos católicos de la ciudad) y el estudio Pasarelli, el Colegio Pío Latino de Roma[42], situado en un solar de grandes dimensiones, en el n. 511 de la Via Aurelia. Se trata de un conjunto destinado a 250 seminaristas latinoamericanos y 100 sacerdotes, que se articula en torno al edificio lineal correspondiente a las habitaciones, resuelto en su fachada este por los ángulos de las habitaciones y los huecos que permiten la iluminación del pasillo, al modo de las experiencias ensayadas para los edificios de viviendas. A lo largo de este elemento longitudinal se incorporan en planta baja el aula magna, las diversas aulas de estudio, comedor, etc... cuyas cubiertas se resuelven mediante unas vigas en forma de V de hormigón armado, reconocibles tanto desde el interior como desde el exterior, que junto al uso de los cerramientos de ladrillo de color amarillo confieren unidad a las piezas diversas. En el conjunto destaca el edificio correspondiente a la capilla, de planta circular, cuyo altar excéntrico resulta iluminado por una obertura superior en forma de cono. El efecto lumínico se potencia a través de los nervios radiales de la cara inferior de la cubierta, de modo que la luz invade todo el ambiente de la capilla y a través del vacío del perímetro inunda también la cripta, en un conjunto de gran expresividad acrecentado por el revestimiento interior de ladrillo, dispuesto al modo de celosía cuya textura produce un efecto reverberación de la luz (Figs. 9 y 10).

9. Santuario de Collevalenza, 1967. Planta.

10. Santuario en Collevalenza, 1967. Vista interior.

En 1967 Lafuente proyecta dos obras importantes que seguramente revelan la madurez de su carrera y el afianzamiento de su trayectoria. La primera de ellas es el Santuario de peregrinos de Collevalenza, en Todi[43], que despierta inmediatamente el interés internacional: el historiador Peter Collins, por ejemplo, escoge la obra para ilustrar el editorial de la revista *Architectural Review* en su edición de marzo de 1967, dedicado a la teoría de la arquitectura[44]; y recibe diversos reconocimientos, entre otros el del Istituto Nazionale di Architettura (Targhe IN/ARCH, de la región de Umbria, de 1968). La iglesia de Collevalenza está compuesta por una nave longitudinal alrededor de la cual se disponen dos filas de capillas circulares, separadas ligeramente para dejar entrar la luz entre ellas, y unificadas junto al espacio central bajo la cubierta

41. Así se recoge en una crónica periodística de la época: MARTÍNEZ, Carmelo, "Monumento a cuatro millones", en: ABC, 5 de septiembre de 1959, pp. 20-27. Y en 2007 así conservaba en su estudio, según pudo constatar este autor, algunas de estas obras.

42. CERRUTTI, Marisa, "Il collegio Pio Latino Americano a Roma", en: *L'Architettura. Cronache e storia*, n. 112, febrero 1965 , pp. 667-671; LAFUENTE, Julio, "Colegio Pío Latino Americano", en: *Arquitectura*, n. 74, febrero 1965, pp. 20-26; RED., "Collegio Pio Latino Americano", en: *The architectural review*, n. 816, vol. 137, febrero 1965, p. 95; RED., "Collège Pio Latino Americano, Rome, Italie", en: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 123, diciembre 1965 – enero 1966, pp. 18-20.

11. Proyecto de hotel en la isla de Gozo (Malta), 1967. Fotomontaje.

continua de hormigón armado. Dichas capillas ascienden en toda la altura de la nave, al modo de cilindros portantes compuestos por dos paredes exteriores de ladrillo e interior de hormigón armado, una suerte de *opus testaceum* o muro a la romana, generando una sucesión de espacios cóncavos y convexos. Los cilindros se prolongan bajo el plano de la iglesia, dando lugar a una cripta iluminada a través de los huecos abiertos a los pies de dichos cilindros. En el centro de la amplia nave se sitúa como punto focal el altar de mármol blanco, desde el que parece arrancar un recorrido longitudinal que se prolonga hacia el exterior, donde la escalinata –tan Ópera de Sidney, incluso desde su propia representación gráfica en planta– articula a la iglesia existente original y el nuevo y vibrante campanario exento. Tan conocedor y vecino del claroscuro pictórico y arquitectónico del barroco romano, como *rochampiano* convencido, Lafuente parece sintetizar, entre el monumento y quizás el Land Art, la vieja y permanente discusión entre planta central y longitudinal, creando un interior vivo en el que la luz protagoniza el espacio y revela el contraste entre la textura atemporal del ladrillo y la huella dinámica[45] del encofrado sobre el hormigón.

A partir de esta intensa experiencia Lafuente continuará investigando, en obras posteriores, sobre la misma secuencia geométrica, ya sea en proyectos como el del Colegio para los Hermanos Cristianos de Irlanda en Roma[46], desarrollado entre 1972 y 1973 en clave cada vez más cercana a Kahn, el "arquitecto al que admira hasta el punto que habría querido proyectar toda su obra"[47] –produciéndose una inesperada coincidencia local

43. DE AGUILAR, Fr. Jose Manuel, "RED. "Santuario de Collevalenza (Peruggia)", en: *ARA. Arte Religioso Actual*, n. 17, julio-septiembre 1968, pp. 108-110; MONEO, Rafael, "Iglesia en Collevalenza, Italia", en: *Arquitectura*, n. 105, septiembre 1967, pp. 9-13; RED., "Santuario a Collevalenza, presso Todi", en: *L'Architettura. Cronache e storia*, n. 157-7, noviembre 1968, pp. 550-551; RED., "Church near Perugia, Italy", en: *The architectural review*, n. 841, marzo 1967, pp. 221-223; RED., "Sanctuaire de Collevallenza, Italie", en: *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 141, enero 1969, pp.91-92.

44. COLLINS, Peter, "Oecodomics", en: *The architectural review*, n. 841, marzo 1967, pp. 174-177.

45. En el Archivo Julio Lafuente se conservan cerca de 300 fotografías del Santuario de Collevalenza, resultando con mucha diferencia, la obra de la que se conserva mayor cantidad de documentación fotográfica, un índice probable del interés del arquitecto por esta obra.

46. RED., "College des Frères Chrètiens d'Irlande, Rome", en: *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 172, marzo-abril 1973, p. XLVI; RED., "Plug-in Monastery", en: The architectural review, n. 925, marzo 1974, p. 180.

47. Tal y como el propio Lafuente manifiesta a menudo. LAFUENTE, Julio, "L'intervista", en: MURATORE, Giorgio; PAMPHILI, Clara Tosi; *JULIO LAFUENTE. OPERE 1952-1992*, Roma: Officina Edizioni, 1992, p. 172.

con algunos trabajos de Emilio Donato–, o la iglesia de San Giovanni Evangelista, construida en Spinaceto en 1975; así como también en algunos proyectos de viviendas unifamiliares, como la Villa en Donoratico de 1971 o la villa en Porto Ercole de 1977, donde contrapone la convexidad de las zonas privadas a la concavidad de la sala común, desarrollando la experimentación iniciada en la Villa Mariotti de Tivoli, proyectada en 1966 e inspirada en la Villa Adriana.

Sin aparente conexión con el Santuario de Collevalenza, la otra obra importante del mismo año de 1967 corresponde al proyecto de hotel en la isla de Gozo[48] (Fig. 11), frente a Malta, una obra que no se construirá pero que una figura como L.Quaroni no duda en calificar como "una de las más atrayentes ideas arquitectónicas en los últimos años, por lo menos en Europa"[49]. Se trata de la propuesta para la construcción de un hotel en uno de los acantilados de la isla respetando el perfil vertical del paisaje original. Para ello se plantea el acceso, recepción y restaurante a través de unos volúmenes situados en el nivel superior, desde los que se desciende a dos edificios de hormigón armado excavados en la roca, en los que se reparten un total de trescientas habitaciones integradas en la sección del terreno, que descienden desde su nivel inferior hasta el nivel del mar, donde se plantea otro acceso y una zona de sala de fiestas y discoteca. Una sorprendente respuesta a las necesidades del programa y a las condiciones excepcionales del lugar, con una solución tan radical como integrada en el paisaje, que demuestra las inesperadas posibilidades –aparentemente surrealistas– de intervención en la naturaleza. Una "ciudad veraniega", como la califica Sibyl Moholy-Nagy en su conocido "Matrix of man", publicado originalmente al año siguiente, en 1968. Entre todos los tipos y ejemplos de agrupaciones urbanas, Moholy-Nagy presenta el proyecto de Lafuente en el último capítulo del libro, entre las conclusiones y dentro de lo que considera "opciones geomórficas"; una suerte de versión moderna de las antiguas construcciones excavadas en la roca a lo largo del Mediterráneo, y donde el cesto elevador se ha sustituido por el ascensor[50].

A finales de los años sesenta arranca también el proyecto de la Clínica Pío XI en Roma[51], otro ejemplo de edificio complejo, en este caso de equipamiento sanitario, siempre en colaboración con Gaetano Rebecchini, una fructífera asociación profesional entre arquitecto e ingeniero, menos frecuente seguramente en España pero que se revela muy operativa para el ejercicio de la profesión en la Italia de la época. La clínica se levanta en un solar situado en Via Aurelia, junto al Colegio Pio Latino proyectado muy pocos años antes, con un programa funcional destinado a 150 camas y a unidades de radiología, cirugía, maternidad, enfermería y servicios. A partir de la disposición funcional de las diversas áreas en cuerpos compactos para reducir recorridos la colocación libre de los volúmenes permite desarrollar la variedad de funciones, asegurando la iluminación tanto en planta como especialmente en sección, en la que destacan, organizados como una secuencia, el acceso a doble altura, la presencia constante y escultórica de tragaluces, oberturas cenitales y sistemas de ventilación, así como el jardín de la última planta y la cubierta "verde", en un afán lecorbuseriano por crear un paisaje en cubierta, al modo de la Unité de Habitation de Marsella que tanto impactó, veinte años antes, en aquel joven Lafuente camino a Roma a bordo de su motocicleta.

48. RED., "Nesting", en: Architectural Design, vol. XXXVII, octubre 1967, n. 10, p. 443.
49. QUARONI, Ludovico, "Presentación de las obras de Lafuente", en: Op. Cit, p. 2.
50. MOHOLY-NAGY, Sibil, *Urbanismo y sociedad: historia ilustrada de la evolución de la ciudad*, Barcelona: Blume, 1970, p. 287 (publicación original: Matrix of man, New York: Frederick A.Praeger, 1968).
51. PEDIO, Renato, "Una clinica sulla via Aurelia a Roma", en: *L'Architettura. Cronache e storia,* n. 173, marzo 1970, año XXV, p. 708, 711-719; RED., "Clinique privée. Rome", en: *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 150, julio 1970, pp. 94-97 ; RED., "Clínica privada de "Pío XI". Roma", en: *Arquitectura*, n. 156, diciembre 1971; RED., "Clínica privada en Roma", en: *Informes de la construcción*, n. 309, abril 1979, pp.19-30.

Veinte años después, el entonces joven y ambicioso –como para pretender visitar a Picasso– arquitecto se encuentra sumergido en el ejercicio cotidiano de la profesión, con el pie en la obra, la mano en el lápiz y la respuesta al teléfono, ofreciendo siempre lo que se espera de un arquitecto, sin más centro que su propio centro, en el difícil equilibrio entre el oficio, la especulación y la Academia, y sin más teoría que una práctica que permite inventar la profesión en el propio día a día[52].

52. Una actitud reconocible, quizás, en otros arquitectos españoles del siglo XX como Alejandro de La Sota.

THE HERITAGE OF "MAKING MODERN"
COLLECTIVE HOUSING EXPERIENCE IN MAPUTO BETWEEN 1950 AND 1968

Susana Gomes, Gonçalo Furtado

The Modern Movement, forward designated as MM, has presented itself as an illuminist emancipatory will, appropriated by architecture, and diffused through the CIAM, as a dogma to solve a political and social issue.

As an international assignment, building a new society, through a reproducible prototype, the dissemination of *International Style* during the post-war period encountered in *Lusophone* Africa, namely Angola and Mozambique, the ideal platform for that social emancipatory motivation. On one hand, the *Estado Novo* (New State) was a weakened regime facing external politics pressure and a latent insurgence in the country, being compulsory to change the involvement strategy at overseas territories[1]. It's time for marketing[2], for public investment[3] and for the identity utopia of *Estado Novo*[4]. On the other hand, though the social utopia of MM was ideologically opposed to the established regime, it finds in its new predisposition the needed jump to explore a new architecture.

Through the National Congress of Architecture of 1948[5] it resumes the essence of MM discourse[6]. If "*the absence of an architectural culture acting as an operative critic condemned from the start the first modernists*"[7], the development and generalization of the construction technics on concrete, "*followed by the social and cultural situation lived in post-war period, will arouse an architectural production that (…) tends to affirm the inevitability of making modern, demarking the fifties as years of disruption*"[8].

The beginning of 1950's is also the period where many architects from this third generation depart to Africa, namely Angola and Mozambique[9]. For either ideological reason (political), for job opportunity, or for both aims, the overseas territories represent "a new "promised land", of migration and clearance, of urbanization and new architecture"[10].

Indeed, at Mozambique it highlights a new mercantilist bourgeois, culturally evolved, politically detached and economically favored, powerfully supported on commercial relations with the neighbor South Africa. This evolution is apparent in the development of urban sites, with special focus on the province capital, Lourenço Marques (Maputo)[11], where, due to the new integrationist policies and consolidation on the regime's image, it confirms a considerable investment on urban planning and building construction[12].

1. In 1951 the Constitution from 1933 is altered, by reforming the Colonial Act, where terms such as "Empire" or "Colonies" are replaced by "Overseas" and "Provinces", and the native-born statute is changed.
2. Exhibition about Construction at Portuguese Colonies, at Instituto Superior Técnico (Technical Superior Institute), in 1944. Exhibition "Fifteen Years of Public Building 1932-1947", in 1948.
3. Foundation of Colonial Urban Office, at 1944, that will be designated as Overseas Urban Office in 1951, and extinct in 1957, from which the local administration of each province will be accounted on its own urban and edification planning.
4. Cf. Elisiário Miranda; O*p. Cit.*, pp. V.
5. The first national Architecture Congress, organized by the National Architects Union with the support from the State, between May and June of 1948, was presented based on two main themes: "Architecture at National Plan" and "The Portuguese Housing Problem Issue".
6. It is also during the year of 1948 that is first published in Portugal, at periodical *Arquitetura*, the translation of *La Charte d'Athènes*, originally published in 1942.
7. TOSTÕES, Ana; *A Idade Maior. Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa.*, Porto, FAUP Publicações, 2015, pp.267.
8. Ana Tostões, *Idem*, pp.290.
9. The architects Jorge and João Garizo do Carmo, Alberto Soeiro and Nuno Craveiro Lopes depart for Mozambique in 1952. In 1953, arrive Francisco de Castro and Fernando Botelho Queiróz de Mesquita, who will work at Mozambique's Public Construction Services. During the 1950's, will also land in the territory other referential architects such as João José Tinoco, António Matos Veloso and Marcos Miranda Guedes.
10. FERNANDES, José Manuel; *Geração Africana, Arquitectura e Cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*; (African Generation, Architecture and Cities at Angola and Mozambique, 1925-1975), Livros Horizonte, 2009 [2002], pp.8-13.
11. Lourenço Marques gained the statute of town in 1976 and of city in 1887, between a little more than 10 years, forcing to implement the *Araújo Plan* (1887-1892), in order to control the city's expansion and include in the urban limits the new housing neighborhoods, including the native-born ones. It was followed by the *Urban Salubrity Regulation* and the *Aesthetics Regulation*, both from 194. These will be altered with the new *Aguiar Plan*, in 1955, intending once more to resolve the residential expansion due to intense housing quest.

The exponential growth is designed on the city's buildings. In 1945 there were already 5.031 buildings, of which about 90% were private property and 80% were designated exclusively to housing[13].

In the mid-20th century, most buildings subject to municipal licensing consisted of low-density housing, including single-family homes designated for wealthy families, 1 or 2 floors high. Houses organized in sets of 2 ("mirror") or more cells ("*train houses*"[14]), popularized in the late 19th century, represented a cheaper alternative for land optimization, and remained a common solution in many of the projects in the 50s and the 60s.

To this new group of private promoters assists the opportunity to build housing, designed by a new generation of professionals[15], where the building capacity from the official entities[16] was clearly insufficient for the demand. Therefore, due to this need to guarantee housing for the new wave of immigrants, and the profitable logic of house owners who had, in these buildings, the opportunity of an additional income, the ideal circumstances are created for the ascend of the *prédios de rendimento*, collective housing buildings organized on horizontal property and build on land acquired in the emerging quarters of the city.

*From the manifest of the modern house project, in which "*from the build space point of view and very specifically in its shape, [the house] incorporates (or not) its own evolution and the senses of social change*"[17], it is comprehended that the modern "housing cell" essentially creates a break with the logic of the house from the past.

The space organization, structured and composed by oppositions to the bourgeois house[18], gives place to the housing cell, whose functional differentiation, based on 3 distinctive areas –social, services and private– fits on two fundamental assumptions –salubrity (sun, water, air) and the special rationalization[19].

As a tropical distinctiveness to the modern prototype to this utilitarian house, where the search for maximum comfort on minimum space possible[20], one may find on these territories, through the Atlantic[21], an assumption of the Brazilian architecture experience. The formal examples, widely disclosed[22], are clearly identified with the desired awareness on this sub-Saharan side: the revision to climate and the assumption of a more experimental language and, therefore, more related to its place.

Consequently, and anchoring this brief essay on Jorge Segurado's concept that "*architecture is made from inside out, and not from outside in*[23]", we present a few projects[24], under a diachronic reading, based on the analyses of the housing cell plan, or, more specifically, of the apartment[25].

In the universe of analyzed projects, between 1950 and 1968, the collective house evolution of these *prédios de rendimento* can be witnessed under a formal point of view and, consequently, it evidences the changes related to social bases.

On an initial stage, these buildings consisted in constructions of 2 to 4 floors high, with vertical access organized on two stairs[26], to serve one or two apartments per floor. The building's planning was central, creating four inde-

12. The consolidation of urban design is reinforced from the 1920's, developing its limits towards the suburbs based on prior planning and the requalification of existent public areas, that will be dignified on the 1940's by the construction of public buildings with exceptional character. This work drifts mostly from the foundation in 1944 of the Colonial Urban Office (later named of Overseas), that insures the architectural production for the African colonies from the metropolis. [In 1947] "*the city definetly launches itself in the conquest of altitude with the construction of Palácio Municipal e Prédio Fonte Azul*" *in* LIMA, Alfredo Pereira de, *Casas que fizeram Lourenço Marques*, Lisbon, Chiado Editora, 2013 [1968], pp.114.
13. Source: *Parte I – Inquérito* do Plano Geral de Urbanização (Plano Aguiar), (Part 1 – Inquiry of the Urban General Plan) developed by the Colonial Urban Office during 1947-52, and approved in 1955, with the coordination of Arch. João António de Aguiar.
14. Cf. Alfredo Pereira de Lima, *Op. Cit.*, pp.66.
15. By consulting municipal archives, it was confirmed that projects developed until mid 1950s were signed (authorship) by engineers, with only minor interventions from architects. This reality won't change very much during the next decades, because, although is verified a significant improvement on project's quality, notoriously developed by architects, the official signature on municipal licensing remains from engineers. It is, therefore, very difficult to identify the authorship of the presented projects. It is only possible to confirm it at projects where the architect's signature is assumed, or, in other cases, where the drawing's graphic representation observes a clear identity pattern, as it happens on many projects from arch. Pancho Guedes.
16. Cf. SILVA, Joaquim Ferreira da; Communication presented at 2nd National Engineering Congress, 1948: "*A crise de habitação na Colónia de Moçambique: Achegas para a sua resolução.*"("The housing crisis at Mozambique's Colony: paths to its resolution.").
17. PEREIRA, Sandra Marques; *Casa e Mudança Social. Uma leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa.* (House and Social Change. A reading of the transformation of portuguese society from the house), Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2012, pp.2
18. Oppositions front/rear, formal/informal, clean/dirty, day/night, public/private, symbolic/secular, sacred/profane, male/female. Cf. Sandra Marques Pereira, *Op. Cit.*, pp.37-49.
19. According to Griffini, whose "*La Construzione razionalle dela casa*", edited in 1931, and Neufert's manual from 1938 (first edition), will become references amongst Portuguese architects.
20. Ana Tostões, *Op. Cit.*, pp.302-334.
21. Madalena Cunha Matos, Tânia Beisl Ramos; "*Por via do Atlântico: Traçados e monumentos urbanos no Brasil e em territórios africanos de colonização portuguesa.*" (Through the Atlantic: Tracings and uban monuments in Brasil and African territories of portuguese colonization), Paper consulted in 21/10/2013 at "http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/163.pdf
22. Jorge Francisco Liernur; "*Fiebre tropical. Nuevos trayectos y nueva geografía en la cultura arquitectónica internacional como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1940/1960)*"; *Atas del Congresso Internacional*: "Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad"; Pamplona, May 2010, pp49-56.
23. Jorge Segurado, cited by Ana Tostõs, *Op.Cit.*, pp.153.
24. This paper is based on a wider study that is being developed for an Architecture PhD Thesis at Architecture Faculty of Porto's University. It includes an inventory of 163 projects of *prédios de rendimento* from Maputo's City Hall, developed by private promoters between 1950 and 1968.

pendent facades and maintaining the philosophy of the single family house, articulated by a surrounding green area. Buildings with 5 or more levels appeared along the new structuring avenues of the city, consisting of mixed or exclusively housing programs. Only from the 60s onwards did buildings feature more than 10 floors high[27].

From the bourgeois house heritage it is evident, on projects from first years, the organization archetype with formal detach between Europeans and native-born.

Being a reference from the imported examples from the metropolis, where a division lies between the house owner and the internal maid, it is, however, enhanced on African territory with racial segregation.

This separation is evident on spacial concept: i) on circulations, one doubles staircases and gallery accesses, maintaining the discrepancy between main and rear façade; ii) on service areas, such as kitchen or laundry areas, independent entrances and paths are included; iii) on supporting facilities, such as bedrooms and *w.c.* facilities for native-born, independent spaces are built at external constructions or at higher floors.

The functional zooning of constructions, defended by modern thinking, paradoxically, reinforced the spacial segregation on buildings[28], and only very late on[29], around mid-60's, appear the first projects where circulations are integrated, with no racial distinction.

As a current solution, on this group of buildings is confirmed the assumption of horizontal access system *left-right*, associated to apartments of increased areas (minimum 2 bedrooms) and, therefore, designated to families.

However, and assuming the tropical environment, most buildings[30] are designed with a horizontal access organization through a galley or *varanda*[31], with several interpretations that remarkably explored the potentiality of this typology[32].

It's dichotomy is then reinforced: i) the functional, from the access that allows the shading and cross ventilation for the apartment; ii) and the social, by rising the street up to the front door of the apartment, but also as an extension from the house towards the outside, through the balcony.

We can therefore state that to some extent a prototype[33], was developed –a building type exploring circulation system.

The façades with galleries define themselves as opposed to the main street layout, and infer, especially in the early years, some disability and formal framework for the set. In the mid-50's, projects display a clear evolution on gallery design, but will preserve the reference to bourgeois house heritage, separating the main façade (planned and sometimes sumptuous, with some sculptural details) from the rear façade (effortlessness and austerity, many times assuming the service staircase as a protruding external element –secondary– from the set).

From this group we highlight some projects that represent variations under this typology.

25. The analyses of "Five Points of Architecture", namely the elevation of the building on *pilotis*, and the incorporation of the Brazilian "inverted roofs", is completed only through the studies of façades or building's elevations. But, for the current paper, was only considered the understanding of housing in plan, reinforcing its functional character.
26. Following the examples of buildings in Portugal, these examples stand out the double circulation, by separating different accesses – main and service – developed at all typologies – single or multi-family housing -, replacing the internal maid (at metropolis) by the native-born, pointing a colonial society. Only around the mid-60s, will the first projects appear that invert this condition, designing the circulation access with a single staircase.
27. Of all projects analyzed at the Municipal archive, Pancho Guedes' Tonelli (1957) is the first building over 10 floors (11). But other projects such as this appear more frequently only during the 60s.
28. From the projects analyzed, 87% included double accesses to apartments, initially through main and service stairs, later complemented with main and service elevators.
29. The armed conflicts start in 1961 (Angola) and 1964 (Mozambique).
30. Based on the projects analyzed, 55% presented their distribution system using gallery, 45% adopted the traditional typology "left/right", and the remaining buildings, of minor dimensions, developed the individualized solution of one apartment per floor.
31. "*Varanda*" (balcony) was the term commonly used in the drawing's legend to define gallery circulation.
32. Susana Gomes, "Introducing modern gallery housing at Maputo: design experimentations, 1950-68.", *DOCOMOMO Journal 48*, 2013, pp.46-55.
33. Cf. Roger Sherwood, *Modern Housing Prototypes*, Harvard [1978], 2001, pp. 1-28.

Picture 1. *Tonelli*, service galleries (arch Pancho Guedes)

Eng. Veiga Azedo[34] signed the project for a building that predicts two independent accesses, through two galleries located in opposite façades. Each galley is assumed in the designing set as an elevated street, but on a lower level (about 1 meter) from the housing reference plan. As an allusion to the single family house, each apartment is accessed through an individual staircase, followed by a private balcony.

At *Tap/Montepio* from arch. Alberto Soeiro[35], two galleries are also designed on opposite façades, this time to serve apartments with two (*duplex*) and three (*triplex*) levels each, as a strong correspondence to Le Corbusier's *Unité d'Habitation*. In this case the *rue corridor* reveals its tropical character, standing out from the façade, on every three floors, as a cantilevered balcony.

At *Tonelli*, arch. Pancho Guedes places the two galleries, main and service, into the rear façade. However, the entrance to the apartments through a mid-floor system, results on different heights of the galleries, reinforcing its functional character.

Finally, in a project most likely designed by the same author[36], the apartment's access is carried out in the building's core, which opens in the form of an exterior courtyard. Recalling Lingeri and Terragni's *Casa Rustici* (1933), the gallery is shown as a balcony access but also as a living space, thus promoting community life.

About the internal organization of the house or housing cell, one can confirm the variety of adopted typologies. In the majority of the first buildings it is developed the solution with higher number of compartments, organized according to the mercantilist bourgeoisie house philosophy, where representation areas overrides functional spaces, that the modern prototype will defend.

Indeed, there are several buildings where the distinction on accesses from

34. P.C. 312/58, signed with no architecture authorship, is located at current Av. Guerra popular with Av. Fernão de Magalhães.
35. P.C. 05113/1972 (from the Public Housing and Works Ministry's Archive), the project dates from 1955, and is located at current Av. Fernão de Magalhães with Av. Samora Machel.
36. By consulting the proc. 102/1955, located at current Av. Eduardo Mondlane, it wasn't possible to confirm the project's architecture authorship. However, the drawing's graphical representation confirms the singularity of Pancho Guedes's signature.

Picture 2. *Prometheus* (arch. Pancho Guedes), photo from main façade and plan of housing floor.

the outside counters the juxtaposition of spaces, interconnected trough an oversized hall that intersects all housing rooms, with no functional distinction.

The miscegenation of bourgeoisie house heritage is also current on these projects, where it exists a room with independent access, usually designated for an office, located near the main entrance.

The functional zooning of MM quotes that these functions should be independent and, therefore, its gradual disappearance is confirmed on analyzed projects.

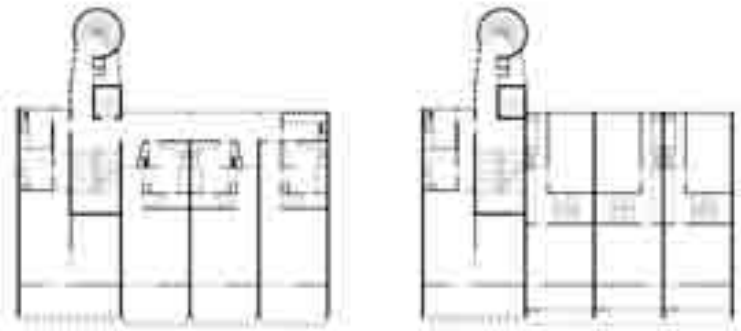
Regardless of the typology, the modernization of the housing cell is established in the optimization and reorganization of spaces, according to the new archetypal of living: i) through its physical measurements, by diminishing the areas to the minimum required to its functional purpose; ii) its functional distinction –services, public, private– giving emphases to family gathering spaces and the kitchen's specialization, following the technology evolution; iii) spaces aggregation, such as the introduction of the living room concept; iv) the increasing proximity between kitchen and living room, reinforcing the privacy of bedrooms; v) reducing or even eliminating transition spaces, such as the optimization of the distribution hall's area; vi) introduction of furniture as an organizing element; vii) introduction of the hall on larger typology apartments.

At 1953 arch. Pancho Guedes[37] proposes a building of remarkable maturity, by associating to a gallery access system, linked to a sculptural vertical access, two types of apartments: one T1[38] on every floor, and three T2 *duplex* with access on every two floors.

If in the minor typology it isn't justified the existence of two independent accesses, on the T2 apartments this autonomy is guaranteed, with entrances at the same floor to the kitchen (service) and to a distribution hall (public) that leads to the remaining living areas. The common living rooms turn to the main façade, in a rear plan, and highlighting the T1 apartment at the façade with the introduction of vertical grills. This shading solution also guarantees some privacy and it is resumption on the higher level of the duplex apartments, where bedrooms are located.

At *Prometheus*[39] building Pancho Guedes designs the distributive solution of three apartments per floor, organizing at the center the smaller apartment (T1). It is however guaranteed the transversal ventilation through elevated win-

37. Proc. 43/1953, located at currently named Av. Filipe Samuel Magaia, presumably with authorship from arch Pancho Guedes.
38. The apartment's typology is designated considering the number of bedrooms existing. T1 represents an apartment with one bedroom, T2 includes two bedrooms, etc.
39. Proc. 140/1953, located at Av. Mao Tsé Tung with Av. Julius Nyerere.



Picture 3. Proc 43/1953 – plan of first and second housing floors.

dows placed in the confronted walls between the apartment and the common access corridor, complemented with the ventilation grills of the vertical accesses façades. A single door is also the only entrance to the T2 apartments, located on both ends of the building. From this door one enters into a central hall that organizes the internal distribution to the kitchen and living room. The privacy of bedrooms and sanitary facilities are defended in the extreme façades, with an independent hall, of reduced area. The building's urban plan is isolated, highlighting it from the neighboring buildings. Still, it is the architect's choice to emphasize its singular character, by designing the two main façades as independent volumes, creating shading effects.

The combination of *simplex* and *duplex* apartments typologies was also used by Pancho Guedes at the already cited *Tonelli* building. But in this case, the main entrance to the *duplex* is done through a small hall located on half-level, then descending the stairs towards the living-room and kitchen, or ascending it to access the three bedrooms of the apartment. On both typologies, T0 and T3, the architect preserves two individual entrances, being the service one made directly from the kitchen. The bathrooms are located inside, adopting mechanical systems of ventilation.

The volumes variant in the rear façade, results directly from the gallery's different height, announcing its dissimilar roles. By opposition, in the design of the main façade where not taken in account the different uses of interior spaces. In fact, whether it represents a common living room or bedroom, the adopted solution always resorts to a balcony of equal dimensions, supported by the mathematical rhythm of the supporting structure. The exception lies at the seventh floor, designated for native-born quarters, contradicting the usual location at the flat roof. The absence of the balcony and adoption of elevated windows, as described on other floors, allows the architect to explore his creativity by designing on this empty wall, an illustrative piece of art with African references.

Considering the influence of MM dogmas at architectural practice, one must not ignore the testimony of several projects developed for private promoters, by the architect's duo Marcos Guedes and Octávio Pó. As an exemple, at Predial de Lourenço Marques[40], a project from 1962, the authors assumed a single vertical access, through staircase and two elevators, with no racial distinction and two apartments' T3 per floor on a left-right system. Two entrances on every apartment are maintained, however, the option of the hall's absence is

40. Proc. 26/1962 located at current Av. 25 de Setembro.

Picture 4. *Tap/Montepio* (arch Alberto Soeiro), main elevation and service galleries.

justified by the special continuity through a glazed wall, between kitchen and common living room, located on opposite façades. A narrow internal corridor ensures the privacy of the bedrooms and its bathroom, assumed at the façade. At the main façade, serving the living room, one bedroom and bathroom, to ensure solar protection, the architects draw back the glazed plans and complement it with vertical shading systems. In fact, the sanitary plan is positioned onwards creating a balcony serving the living room and bedroom simultaneously. On the opposite façade, the kitchen areas are enlarged towards the outside, through a balcony positioned onwards from the façade's main reference plan. These service areas, designated for laundry, keep the façade's discretion through shading grills.

Finally, it must be listed the project we considerer to be more referential to Le Corbusier's *Unité d'Habitation*, the already mentioned Alberto Soeiro's *Tap/Montepio* building. The gallery's distribution system on every three floors, in this case assumed at the façades, as an exterior balcony, gives access to two types of dwellings: *duplex* and *triplex*. The internal distribution is very similar to those designed by Pancho Guedes, already analyzed. Its distinction lies in the assumption of the triplex typology fitted in the structural grid, and of the duplex apartments that are developed in "L" shape. At the main façade, the onwards and inwards volumes define inside areas, such as living rooms and bedrooms, but the onwards gallery design stands out from the reference plan. At the rear façade, associated to the regular metric of the service gallery, the light-dark and full-empty concepts are achieved through small forwards terraces, apparently designed randomly.

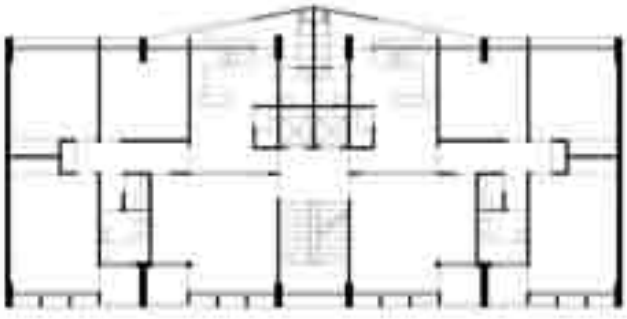
CONCLUSION

From the universe analyzed, we can infer that the assumption of the MM project, specifically on area optimization and rationalization of the housing cell, from some point, led to a replication of a house prototype –the minimum–, mostly in apartments of reduced areas, reinforcing the standard's character of construction processes and its maximum profitability.

This new *orthodoxy*[41], however, does not seem to have limited the experimental capability during the search for more affirmative solutions and, there-

41."*The use in large scale and during a long period of time of the modern architecture paradigms by the overseas modern architects presumed, however, the accession of a set of processes that configure a new orthodoxy, itself contained in the prior libertarian concept: the architecture principles of the Modern Movement, mainly those that join Le Corbusier's models and it's adaptation to tropical circumstances by young brazilian modern architecture, have lost their experimental nature and transformed itself into patronized language available to massive and acritical reproduction.*" Elisiário Miranda, *Op. cit.*, pp.556.

5

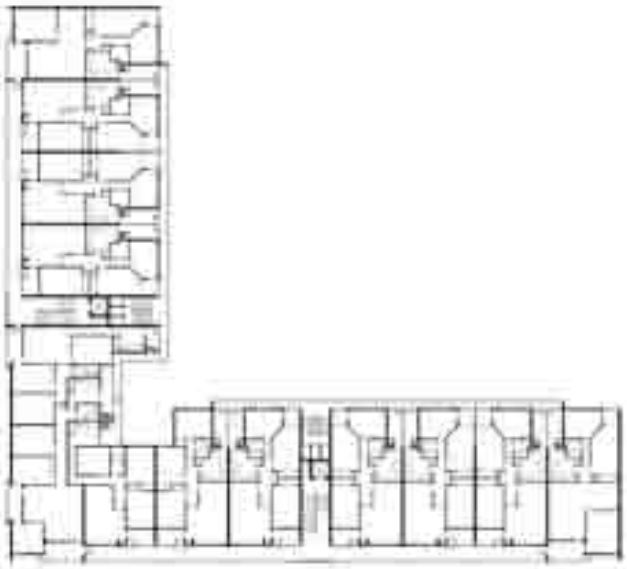


6

Picture 5. Proc 112/1955, plan of housing floor.

Picture 6. Proc 26/1962, plan of housing floor.

Picture 7. Proc 312/1958, plan of housing floor.



7

fore, with some kind of identity in the façade's plan. In fact, the different designs encountered on the transition between inside and outside, reveals some creativity and technical ability, that isn't limited to the lot's constraints.

The continuous gallery, the singular balcony, the shading grills, the *brise-soleil*, the shades, the onwards or inwards volumes, represent some of the mechanisms that allowed to explore the concepts of full-empty or light-dark proclaimed by Le Corbusier, and widely spread by Brazilian architecture.

As referential work, we can't miss alluding architect Pancho Guedes who knew, from very early on, how to adopt the MM principles, exploring them with critical ability –symbioses– , by acculturating these MM doctrines to the territory where they were embraced.

JON UTZON. AL LÍMITE DE LO IMPOSIBLE

Alberto Grijalba

> "Pero el trabajo creativo en Arquitectura es tan complicado que, para obtener resultados satisfactorios, se necesitan muchos modelos y muchos esbozos…. La mayor parte de este trabajo parece haber sido inútil… Pero en lugar de lamentarnos de este despilfarro, deberíamos contemplarlo como la abundancia "inútil" que se da en la naturaleza".
>
> (Jorn Utzon. "El Arte, la entre la Ciencia y el Instinto")

Fig. 1. Jørn Utzon. Retrato. Zodiac n. 14, 1965.

En este artículo, Utzon analiza el proceso de trabajo aproximativo-empírico del arquitecto, entre el ensayo y el error, en el que el tiempo y la reflexión hacen que la Arquitectura progrese. En el siguiente párrafo, reconoce a Le Corbusier como su maestro en esa idea de que toda obra, todo proyecto, sirve para el siguiente. Termina con la conocida anécdota entre Gio Ponti y Le Corbusier en La Capilla Sixtina. Tras varias horas de visita, entre andamios y escaleras sin decirse nada, Ponti esperaba un comentario, una reflexión. Le Corbusier le dijo: *"Dale a un verdadero artista, un pincel y colores, déjale trabajar tranquilo y tendremos una obra tan importante como ésta*"[1]. Es una de las primeras lecciones que podemos aprender de Utzon. El trabajo y el tiempo.

Esta investigación se centra en el "trabajo en el tiempo", puesto que Utzon, después de cuatro intentos, tardó 15 años en construir en España. Propuso residencias, ordenaciones y edificios públicos, pero al final, su primera obra fue su propia vivienda en Porto Petro, Mallorca en 1973. Una vivienda que atesora todo lo aprendido durante décadas. Un refugio en el más literal de los significados, como amparo, abrigo y protección, pero también en su acepción de albergue, cobijo, e incluso de madriguera, retiro o escondite: *un hogar*. Refugio de arquitecto para un arquitecto. Refugio donde pondrá a su propia disposición las revelaciones y descubrimientos más íntimos de su trabajo en el tiempo acerca de la arquitectura (Fig. 1).

En un principio, las fechas de 1957 y 1973 no nos dicen nada, pero son los años cruciales en la obra de Utzon. Son los años que transcurren entre su triunfo en el Concurso de la Opera de Sídney y la finalización de las obras. Bien es sabido que Utzon abandonó Australia en 1966, y que rechazó la invitación a participar en la ceremonia inaugural, en la que nadie pronuncio su nombre, como recuerda Jaime Ferrer[2]. También son los años de madurez, en los que sus propuestas y publicaciones lo convierten en el máximo representante de la Tercera Generación, según Giedion[3].

1. UTZON J. "El Arte, entre la ciencia y el instinto". Quaderns d'arquitectura i urbanisme n. 183, abril-junio 1983.
2. FERRER J. Jørn Utzon Obras y proyectos. GG. Barcelona. 2006, p 174.
3. GIEDION S. "Jørn Utzon y la tercera Generación". Cuadernnos Summa Visión n. 18, febrero 1969.

El primer intento de Utzon para construir en España fue, en 1957, una residencia de verano para niños afectados de la Polio en Mallorca. El segundo, en 1960, fue el concurso internacional de ideas para la ordenación de la zona residencial de Elviria. En 1964, participó sin éxito en el Concurso para la Ópera de Madrid. Al fin, realizó su vivienda Can de Lis en 1973 en Mallorca y posteriormente Can Feliz en 1994.

El espacio-tiempo vuelve a ser un descubrimiento: resulta sorprendente que su recorrido en España sea recurrente y circular. Termina donde empieza, en Mallorca.

Todos reconocemos el Pabellón de Mies en Barcelona de 1929, como la obra del Maestro Moderno de la primera generación en España. Admiramos el experimento de André Bloc en Carboneras de 1964, del mismo modo que la casa-manifiesto de Bertrand Rudofsky en Figiliana, Málaga 1970. Y, aunque menos conocidos, pero no menos interesantes, tenemos noticias de la trayectoria de Harden y Bombelli en Cadaqués o el trabajo de Broner y Belchtold en Ibiza[4]. Así Utzon, con sus tres experimentos fallidos, la realidad de sus dos viviendas, junto con su presencia imaginaria en los concursos de los años sesenta –presencia no real sino figurada-, unida a la comentada persistencia del trabajo y el tiempo, se convierte en el maestro extranjero de la tercera generación, con una vinculación más sólida con España.

1957. MALLORCA

En 1957, poco tiempo después de ser el vencedor del Concurso de la Opera de Sídney, su familia política le propone construir una residencia en Mallorca destinada a niños afectados con poliomielitis. De su propuesta, solo se conocen un alzado, una sección y una planta, publicadas en 2002 por R. Weston en *Utzon. Inspiration. Vision. Architecture*[5]. Poca documentación quizás, pero aunque corramos el riesgo de conjeturar, en ella se ve la repetición de elementos, la preocupación sobre la sección y la incorporación del lugar como el territorio de reflexión.

Este documento interno de trabajo, es su primer proyecto conocido para España. Sin carátula, ni fecha, ni ubicación, solo se grafía la orientación, MALLORCA, UTZON y 1/200. En una observación más atenta, descubrimos que se describen las estancias: oficinas, entrada, hall, personal, aseos… Pero ya en el exterior, en un espacio a modo de patio, bajo la palabra *STRAND* –playa- aparece otra palabra *MIDDELHAVET*, como si de otro uso más se tratara. Middlhavet significa Mar Mediterráneo. Es otra estancia más.

Utzon podía haber escrito *HAVET* -mar-, el único que baña la Isla de Mallorca, pero no, él quería la redundancia de agua y la ilusión del sur. Al incluir "Mediterráneo", el danés, parece apropiarse para su proyecto de la luz, de los cálidos atardeceres, de la brisa, la vida al aire libre en el estío y el disfrute personal, como ya había escrito en su en 1948 "La esencia de la Arquitectura"[6]. Una sana visión de la vida para sus habitantes (Fig. 2).

Unos habitantes aparecen en la sección. Sobre su plataforma, rodeada del agua y bajo la cubierta cóncava, la residencia está llena de gente habitando el refugio. Unos se reúnen en el salón o en torno a una mesa, mientras que otros,

4. GARCIA-DIEGO H. Refugio, observatorio, templo. Casas de arquitectos extranjeros afincados en España (1950-1975). Tesis doctoral inédita, UNAV, 2011.
5. WESTON R. Utzon. Inspiratio. Vision. Architecture. Blondal. Dinamarca 2002, p. 75.
6. UTZON J. 1948. "La importancia de los arquitectos" 1948. En AA.VV Jørn Utzon. MOPTA Madrid 1995.

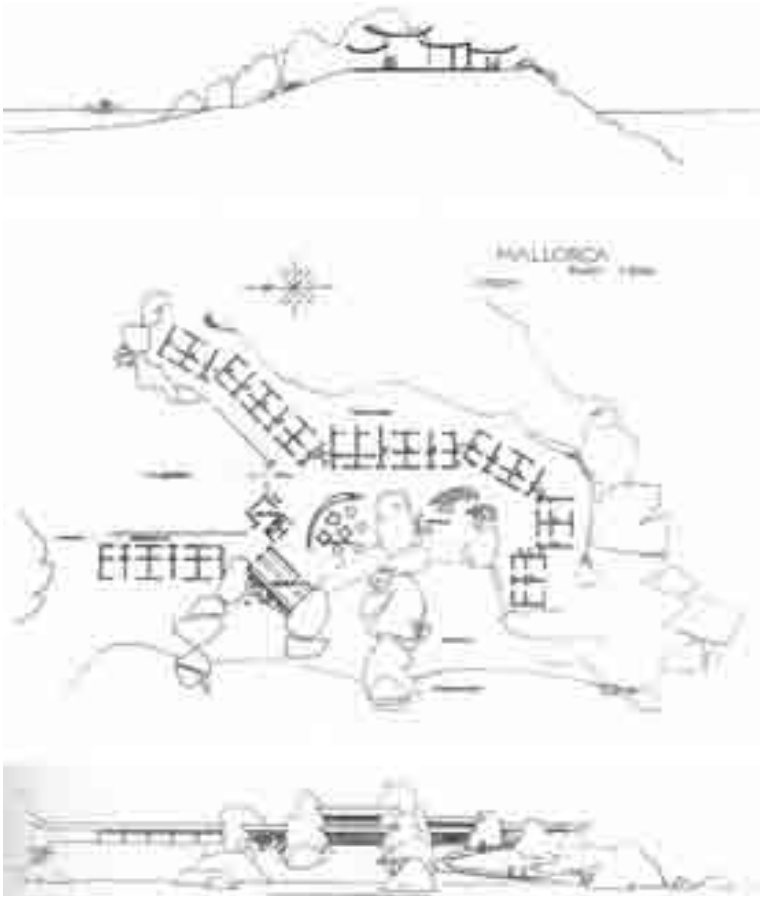


Fig. 2. 1957. Residencia para niños con poliomielitis. Mallorca. WESTON R. Utzon. Inspiration. Vision. Architecture. Blondal. Dinamarca, 2002.

en un bote de remos, disfrutan del mar Mediterráneo en calma. Figuras que ya están presentes en la sección del concurso de viviendas económicas Skansa Hustyper 1953. Personas que confirman que la Arquitectura está concebida para el bienestar, como aspiraba Utzon.

En la planta se advierte la clonación de unidades iguales de habitaciones divididas en dos directrices quebradas. Unas corresponden al personal, mientras que las otras son la residencia. Las dos se sitúan atendiendo a la hipotética, no sabemos sí real, naturaleza que las envuelve. Esta vez no niega el norte con un muro ciego, casi defensivo, como en su vivienda-estudio en Hellebaeck 1952 o en las viviendas construidas en esos años, como Herstad 1953 o Rotzau-Larsen 1953. Sino que se adapta, a la realidad y topografía de las rocas circundantes para crear un espacio semicircular orientado al sol naciente. El gran espacio de salón-comedor, orientado al este y protegido del norte, es dividido por una enorme roca que penetra del exterior. En su límite, el patio, configurado por la playa y el mar.

Las rocas y la naturaleza dominan el alzado. La naturaleza no se domestica, se incorpora de la manera más natural a la forma del edificio. A igual que en la Casa Das Canoas de Niemeyer, Rio de Janeiro 1951, *lo encontrado* es parte del

Fig. 3. Jørn Utzon. Villa Elviria, 1960. Zodiac n. 14, 1965.

edificio, en el que sólo una cubierta y un cerramiento ligero la separan del exterior. Al mismo tiempo, los naturales quiebros de la planta se amoldan a la disposición de esas grandes peñas, para ubicar el programa. El alzado parece una gruta habitada entre rocas, anticipando la sensibilidad de la *Arquitectura sin arquitectos* que Rudofsky en la exposición del MoMA en 1964. Rocas redondeadas por la erosión del tiempo, que emergen del terreno. Entre estas, unas cubiertas cóncavas se apoyan con naturalidad. El resto, una leve plementería que acota el espacio y una suave rampa para que los niños accedan a la playa.

Por último, la cubierta. Weston la relaciona con las cáscaras flotantes de Le Corbusier en Ronchamp 1954 o el Capitolio de Chandigard 1957, con su aleteo cóncavo. También por su formalización parecen ser un ensayo de las cubiertas de las viviendas Benck 1958 y Herneyd 1962, construidas por Utzon poco después. Pero su diferente cota en sección también responde a la necesidad de una protección del agua y de la luz. Por un lado, al igual que en las viviendas de Wright, la cubierta bipartita permite un umbráculo con un exquisito control de la luz tanto del este como del oeste. Por otro, la directriz de la cubierta protege de los vientos del norte y de la luz del sur.

1960. EL CONCURSO INTERNACIONAL VILLA ELVIRIA

El concurso fue convocado por Dirección General de Urbanismo en 1960, bajo la tutela de la UIA[7]. Aunque conocido el fallo, apenas es reconocido. Quizá, nadie de nosotros sea capaz de recordar ninguno de los premios. Apenas podamos rescatar de nuestra memoria la portada del número 27 de la revista *Arquitectura*. La singularidad del concurso radica en que una propuesta fallida, la de Utzon, es sencillamente la más conocida, sí no la única. Muchos sabemos de la existencia del concurso gracias a la divulgación y análisis de la "Elviria de Utzon" en la revista *Zodiac*. Todos hemos podido reflexionar con la propuesta, acerca de la relación entre el paisaje y la naturaleza, la máquina en el territorio, el camuflaje, la diversidad en la igualdad y lo natural versus la arquitectura (Fig. 3).

Como analiza Lampreave[8], en la propuesta de Utzon, es el lugar el que se convierte en la génesis de proyecto. Se adopta el crecimiento orgánico con la repetición de un prototipo, como equilibrio entre los ideales de la modernidad y la tradición, de modo que se constituye en el mecanismo proyectual, que al mismo tiempo su respuesta.

Pero lo singular de su actitud, como arquitecto transcultural, son las referencias tanto a las constantes arquitectónicas universales como a las arquitecturas tradicionales anónimas. No hay nada más transgresor en arquitectura que descubrir la situación existente, hacer visible el entorno, hacer aparecer lo local, naturalizar lo cotidiano. Así, como propone Wigley, el acto más radical, como si fuera el truco del arquitecto, es introducir algo en una situación para que "sea más ella misma de lo que era antes"[9].

Utzon, en sus viajes, previos y posteriores a la publicación de su conocido artículo en *Zodiac* nº 12, "Plataformas y mesetas, Ideas de un arquitecto danés", descubre la naturalidad del uso de las formas y los materiales en arquitecturas anónimas de la antigüedad. Propone un cambio en nuestra relación con la técnica, al igual que en la filosofía oriental antigua: la actitud mental es

7. La convocatoria contó con 295 inscripciones, recibiéndose finalmente 118 propuestas de 28 países, de entre las que se podría destacar a Bergamín, de Carlo, Lafuente, Fisac, Vázquez de Castro, Samoná, Bofill, Bonet Castellana.... y Jorn Utzon. El jurado otorgó el primer premio a la propuesta de los arquitectos I.Vitard, L. Armanet, P. Verny, R Chavanne y P.Reter, el segundo premio a C. López Muller, J. L. Picardo, C. Martínez Caro y C. Picardo y el tercer premio a G. Bize y J. Ducoller. Cfr. el número monográfico "Concurso Internacional de ideas para la Ordenación de la zona residencial Elviria". Arquitectura n.27, marzo 1961.
8. LAMPREAVE R.S. "Del jardín al paisaje". Arquitectura n.339, enero 2005.
9. WIGLEY M. "El Mito de lo local". Cfr WIGLEY M. Los viajes de los arquitectos. Tẽt Ediciones y Columbia University. Pamplona 2010.

la que influye en la producción técnica, y no es la técnica la que influye en la arquitectura. Ya en 1948, en "La esencia de la arquitectura" anima a los arquitectos a fundirse con los materiales, modificarlos y utilizarlos en armonía con su naturaleza. En una referencia orgánica explícita, compara la Arquitectura con el brote de las semillas que hace que, en condiciones diversas, "*surjan naturalezas distintas*". Así, la atención al medio, al momento, al programa, a las condiciones en las que vivimos, hace que la respuesta esté llena de matices, aunque en arquitectura la semilla es, en esencia, la misma.

En la *Elviria de Utzon*, están presentes plataformas y mesetas, recorridos escalonados, cubiertas flotantes, casi ingrávidas con forma de nube o "ese", su extraordinaria capacidad de adaptarse al lugar, presentando sus soluciones como inmediatas, casi evidentes. Adopta como punto de referencia la naturaleza y no la máquina. Nos promete una nueva visión, unas nuevas emociones. Las plataformas están ligadas a la tierra, enraizadas en ella, con materiales locales como en Sydney o en Mallorca, y al mismo tiempo, como describe Weston, las formas son inspiración las variaciones orgánicas dentro del tipo, frente a la repetición mecánica de la primera modernidad[10].

Variaciones, pertenecientes a un arquetipo, se multiplican en torno a unas plataformas horizontales, todas ellas semejantes, ninguna igual, fruto del trabajo reflexivo.

Frente a la angustia de la ciudad moderna, Elviria ha de ser un lugar de descanso, donde disfrutar de la naturaleza y del reposo. Utzon se enfrenta al lugar de una manera directa. Organiza, desde su especial sensibilidad hacia la topografía natural, una propuesta disgregada, pero al mismo tiempo con partes agregadas. Los asentamientos parecen ser espontáneos, de crecimiento no reglado, sin orden preconcebido, como si no todo fuera el resultado de una reflexión en el tiempo, de la búsqueda pausada. Plataformas, cambios de nivel y muros curvos que se adaptan al terreno, similares a los dedos de una mano que se fijan a la tierra, transmitiendo el esfuerzo y la tensión para mantenerse anclados, evidenciados con sus oscuras sombras, dejando su huella.

La planta da paso en sección a una sucesión de acantilados abruptos, sobre los que gravitan unas formas ligeras como sus croquis de plataformas y mesetas. Las plataformas y mesetas habitadas de Utzon, con configuraciones distintas, naturales, excavadas, esculpidas en el terreno o sobre el agua, se construyen para "*caminar, sentarse y tumbarse cómodamente, disfrutar del sol, la sombra, el agua, la tierra y todas las sensaciones menores... la base de la arquitectura ha de ser el bienestar. Resulta simple y muy razonable*"[11]. Con todo ello, Utzon, sugiere un cambio. Las plataformas y mesetas pasan a ser un lugar de relación, un sitio donde encontrarnos, ejercitarnos, disfrutar, charlar, mirar y descansar, pero sobre todo resultan incompletas sin la acción del hombre, su presencia y su disfrute.

1963. DE ELVIRIA A LA OPERA

La Fundación Juan March en 1963 convoco el concurso Internacional para el Teatro Nacional de la Opera de Madrid[12], nuevamente tutelado por la UIA, en un solar situado en el complejo "Azca" de la Castellana. Esta es la tercera presencia de Utzon en España.

10. WESTON R. "From place to planet. Jørn Utzon´s earthboun platforms and floating roofs" Cf. MENIN S.Constructing Place. Routledge. Londres 2003. p 240

11. UTZON J. "La importancia de los arquitectos"1948. Cfr AA.VV Jørn Utzon. MOPTMA. Madrid 1995.

12. El jurado estuvo compuesto por el Director General de Bellas Artes, Gratiniano Nieto como presidente, José Finat Escrivá de Romaní, Alcalde de Madrid, Erich Boltensen, Gio Ponti, Egon Eierman, Antonio Las Heras, del Ministerio de Educación, Luis Gutiérrez Soto, designado por la Fundación y por el Ministerio de la Vivienda, Rafael La Hoz, que actúo de secretario. El desarrollo del concurso no estuvo exento de polémica, habida cuenta de los recelos que, en el panorama internacional, suscitaba la España de los sesenta, con el intento de boicot del concurso por parte de la revista italiana Architteura, del que deja constancia en el numero 71 la revista Arquitectura. Polémica que llegará hasta a la prensa nacional en el diario ABC, el 14 de Abril de 1964, en el que se preguntaba por las razones de prestigiosos arquitectos como Argan, Zevi y Quarone para oponerse a la participación en un concurso, que tenía como objeto un edificio cultural.

Fig. 4. Jorn Utzon. Concurso Ópera de Madrid, 1960. WESTON R., Utzon. Inspiration. Vision. Architecture. Blondal. Dinamarca, 2002.

El capricho hizo que, como en Villa Elviria, el concurso nunca fuera construido[13]. También la casualidad, hizo que el proyecto de Utzon no obtuviera ni premio ni mención.

Durante los años 1964 y 1965 Utzon, realizó los concursos de tres teatros: el de la Opera de Madrid, Wolfsburgo y Zúrich. En Alemania Utzon hace una propuesta urbana completa, reestructurando el diseño urbano del emplazamiento. Ubicó el teatro tras unos bloques envolventes sobre una plataforma incrustada en la colina existente. La presencia de un lago y las plataformas perimetrales con una cubierta en forma de “ese” o “cedilla", se asemejan al tratamiento de la parcela de Madrid, pero la diferente implantación y referencias urbanas, le confieren otro carácter. Utzon obtuvo el cuarto premio. Aalto fue el segundo, Scharoum el ganador.

En Zúrich, su proyecto fue el ganador, esta vez por delante de Scharoum, Siren y Van der Broek/Bakema. Utzon trabajo como en su declarada “inútil” abundancia de la Naturaleza. Este es probablemente el teatro más *utzoniano* de todos. La cubierta da brincos como en el “hermoso problema”[14]. Están presentes la lámina de agua, la sala principal tallada, las diversas cotas de sus plataformas, las vigas nervadas... muestra todo ello que había trabajado en el Tiempo. Tras seis años de trabajo, en 1970 el proyecto se abandonó. ¿Una oportuna casualidad? El destino hizo que Utzon no construyera otro gran espacio escénico más que la Opera de Sídney. No tenemos medio de comparar. Sídney siempre será el referente.

En Madrid la plataforma abarcante que colmata el solar, se talla, se estructura y se eleva, generando un previo dilatado, entre el ruidoso paseo de la Castellana y el edificio del Teatro de la Opera. Esta plataforma muestra como Utzon adecúa las plataformas al lugar. Si en Elviria las plataformas se adaptaban a la naturaleza, en Madrid y en Zúrich (1963), las propuestas de Utzon se acomodan a un entorno urbano, arraigándose al suelo y a su desnivel, generando una naturaleza artificial entre edificios, a los que responde con fábricas de carácter urbano. La secuencia de los niveles hace que se creé una continuidad espacial tanto entre interior-exterior, como entre las diversas partes del programa. Al mismo tiempo que como matiza Andersen, la plataforma se orada y ocupa, de modo que está sobre, encima e incluso debajo del terreno, generando relaciones complejas entre lo enraizado del terreno y la cubierta ligera que lo cobija[15] (Fig. 4).

13. Existieron desavenencias entre la comisión del Teatro Nacional de la Opera y el equipo de arquitectos triunfador, formado por J. Boguslawski, B. Gniewieski y M. Boguslawski. Tampoco el intento de que el equipo ganador del segundo premio, compuesto por Moreno Barberá y Holzmaister, se hiciera cargo de su desarrollo tuvo éxito.
14. UTZON, J. "Arditive Architecture". Cfr. AAVV,. Jørn Utzon. MOPTMA. Madrid 1995
15. ANDERSEN M. A. "Enbeded Emancipation: the Field of Utzosn´s Platforms". Fabrications vol 15, 2005 pp. 27-37.

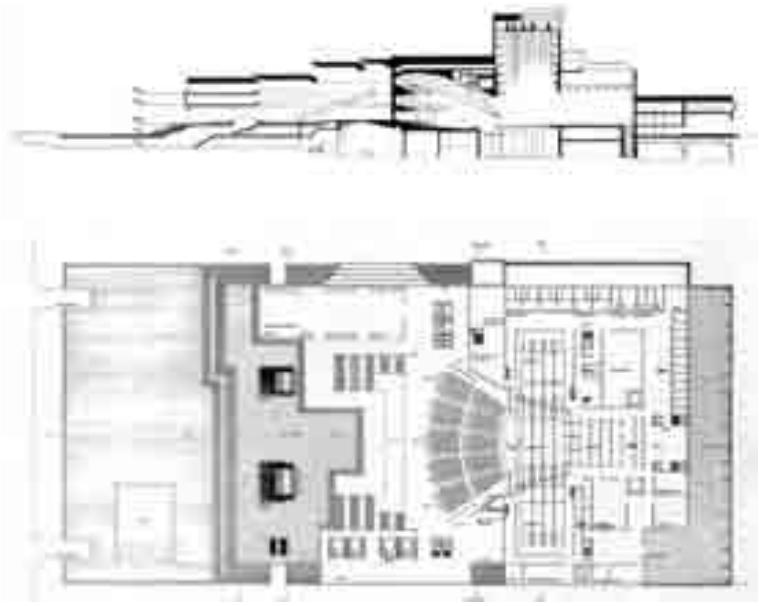


Fig. 5. A. Fernández Alba y J. L. Fernández del Amo. Concurso Ópera de Madrid, 1960. AA.VV. *Antonio Fernández Alba arquitecto 1957-1980.* Xarait, Madrid 1981.

Sobre la sala, Utzon, coloca un trampantojo, que recuerda a la cubierta de una carpa, a un refugio espontáneo, aislado de su entorno, realizado para montar y desmontar, un sitio donde reunirse en torno al fuego, donde conversar, interpelar, relacionarse o meditar. Un edificio ajeno a la voragine de la ciudad, un espacio ancestral, de la arquitectura tradicional, que parece referirse al artículo de Fernández Alba "*los conocidos almiares, construcciones tronco piramidales que se construyen aisladas del edificio... lugar redestinado al descanso o reunión donde cita la gañanía*"[16]. Fernández Alba, dinamizador de la vida arquitectónica española en los sesenta, también se interrogaba en la revista *Arquitectura* sobre los maestros modernos, la tradición y el presente en los sesenta[17].

1964. UN ESPEJO EN MADRID

La reflexión o la *casualidad* hicieron que la planta del proyecto de Fernández Alba y de Fernández del Amo, desde la distancia, compartieran afinidades con la que Utzon presentará al concurso restringido de Wolfsburg unos años después. La plataforma se pliega, adelanta y recorta perpendicularmente al recorrido, haciendo que en la continuidad, uno gire, cambie de trayectoria y al mismo tiempo disfrute de la cubierta elevada. La sección, con una plataforma menos compleja en su materialidad, está ocupada por mesetas flotantes, tanto en el patio de butacas como en su parte inferior, que en cierto modo hace que se pierda la expresividad del tallado a medida que uno va encaminándose hacia el interior. El cuerpo volado, tiene reflejos de las cubiertas en forma de virgulilla de la letra "ñ", que recuerda a las cubiertas que Utzon las utilizara ya en Elviria, y que aquí en Madrid se suceden recurrentemente en el recorrido desde el exterior al interior (Fig. 5).

Pocos meses después se anunciará el concurso de la Ópera, en 1964, el Ministerio de Turismo convocó el concurso para el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid. De Utzon queda el recuerdo. La repercusión de sus

16. FERNANDEZ ALBA A. "La arquitectura de la cal". Arquitectura n. 46, octubre 1962, p. 10.
17. FERNANDEZ ALBA A. 1963. "Arquitectura después de los grandes maestros". Arquitectura n.53, mayo 1963.

Fig. 6. Jorn Utzon. Can de Lis, 1973. Porto Petro. Planta. ERRER FORES J., *Jørn Utzon Obras y proyectos*. GG, Barcelona. 2006.

propuestas ha contaminado el ambiente de la Arquitectura española. Esta vez Fernández Alba y Fernández del Amo obtuvieron el segundo premio, junto a Gárate, Uría y los alumnos colaboradores Colomina y Donaire.

La plataforma esculpida en el terreno, es capaz de estar encima, sobre y debajo de la tierra, desde el previo y la escalinata longitudinal que nos conduce al interior. Dentro, la sección fugada, nos muestra unas mesetas voladas, con largos tramos de escaleras habitadas por hombres, como en las maquetas y perspectivas de Utzon. Las figuras suben y bajan, para, desde el vestíbulo común, distribuirse por las tres salas independientes poligonalmente cóncavas, paralelas y no giradas. Todos recordamos la sombra en sus plantas, donde la trama contínua se interrumpe en blanco en las salas principales, con sus vacíos y llenos, y los lucernarios estructurales paralelos a las escalinatas, respetando el emerger de los tres volúmenes de las salas.

1973. CAN DE LIS

Pocos arquitectos han proyectado tantas viviendas para sí mismos como Jorn Utzon. En todas ellas, pondrá en práctica todo aquello que ha aprendido: refugios de arquitecto para un arquitecto. Refugios donde pondrá a su propia disposición las revelaciones y descubrimiento más íntimos de su arquitectura.

En la primera en Hellebæk, 1950-1952, experimentó con lo último de último viaje a Norteamérica. Wright y Mies están presentes, junto con las investigaciones de la casa larga danesa tradicional. La segunda en Sídney 1963-65, con múltiples versiones, nunca fue construida. En ella se expresa lo aditivo, lo consciente y lo inconsciente. Un esfuerzo de resumen de sus vivencias. La tercera fue en Mallorca. Tiene el nombre de su mujer y se reflexiona sobre el pasado y la memoria[18] (Fig. 6).

18. GRJALBA A."Lo doméstico. Aprendiendo de Jørn Utzon" EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, n. 22, nov 2013.

Fig. 7. Jørn Utzon. Can de Lis, 1973. Porto Petro. INIESTA G y OLIVER G. "La casa deJorn Utzon. Porto Petro. Mallorca" *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 15, 1982. Fotografía de FAVI J. M.

Con el material más sencillo que tiene en sus manos, unos terrones de azúcar, comenzó a aparejar con esmero un muro, una tapia. Al reducir el patrón a ese elemento inmediato, la piedra del marés adquiere para él la ejemplificación del material autóctono con el que construir su nuevo refugio. La piedra es suelo muro, mesa y banco, pilares y peto. Tan sólo el cambio de material en los dinteles niega su continuidad. Dinteles realizados con dobles viguetas de hormigón que hablan del pasado cercano en los dinteles de Asplund y Lewerentz y del lejano, en las desaparecidas vigas de madera de las ruinas de Pompeya.

Una mirada hacia atrás se impone. Una de las ilustraciones que contenía el artículo "Tendencias de arquitectura contemporánea"[19], bajo el epígrafe: *Hus Ibiza Middelhavet,* es una de las pocas imágenes de arquitectura contenida en el manifiesto. Se trata de una construcción vernácula, enclavada en el paisaje, de múltiples pabellones realizados en la piedra del país, sobre un sistema aterrazado.

Es la misma imagen que, bajo el epígrafe *113 casa rural en Ibiza (Baleares) W. Segal*, publicó Bruno Taut en *Houses and people of Japan,* 1937. Para Taut ejemplifica la paradójica diferencia de construcción en dos islas, con la misma latitud y orientación, pero diferente clima. Para Utzon se convierte en un icono. Una imagen conservada en la memoria.

Compuesta por cinco pabellones independientes, refleja el orden casual de la arquitectura anónima. Cada pabellón adopta una posición en función de su uso, vistas y perforaciones, con la naturalidad de lo vernáculo, se posa donde debiera estar. Actitud del orden natural, frente al orden artificial impuesto, que nos remite a Isak Dinesen en Out of Africa, de1937. Utzon se resiste a construir los pabellones alineados, al igual que los trabajadores de Dinesen. En

19. FABER, T. y UTZON J. "Tendenser: nutidens arkitektur". Arkitekten n. 7, 1947.

cada punto de la tierra, la topografía es diferente, las sombras inciden de manera desigual, y la brisa nos refresca a distinta hora.

En la memoria, atesoramos imágenes que se agolpan como una cascada de fotogramas sin aparente conexión, pero en su secuencia, en su repetición aleatoria, expresan aquello que nos es más querido, más personal. Como si volviera a revisitar Méjico, donde, sobre un abrupto cortado sobre el mar, se encuentra el Castillo de Tulum. Realizado en piedra y rodeado de vegetación baja, domina el cielo y el mar. Utzon nos muestra cómo el pasado y la memoria se convierten en mecanismos de reflexión y proyecto. Busca lo primario de la arquitectura, es moderna y antigua al mismo tiempo. Hace una vivienda intencionadamente atemporal que espera al tiempo, pretérito o futuro, para adquirir su estado final (Fig. 7).

Al final Can feliz.

ANTONIO BONET EN PUNTA BALLENA (1945-1948): EL APORTE DE LA SOLANA PARA LA ARQUITECTURA DEL CONO SUR

Luis Haas Luccas

Antonio Bonet Castellana (1913-1989) tuvo su obra reconocida en las últimas décadas, como exposiciones retrospectivas y la creciente bibliografía crítica sobre la misma señalan. La posición referencial dentro de la arquitectura moderna del Cono Sur es ratificada gradualmente. Este texto expone su actuación como una ruta a mas por la cual las vanguardias constructivas europeas llegaron a América del Sur, contribuyendo con la consolidación de la arquitectura moderna en el continente. El trabajo de Bonet se suma a otros fundadores como la consultoría prestada por Le Corbusier en 1936 para los proyectos del Edificio del Ministerio de Educación y Salud y de la Ciudad Universitaria, ambos en Río de Janeiro; una contribución que fecundó la arquitectura brasileña a partir de la exitosa experiencia de la Escola Carioca[1].

Su ejemplo para la región del Río de la Plata fue decisivo, practicando una arquitectura genuinamente moderna desde su llegada a Buenos Aires, en 1938. Fue lo que demostró su trabajo inicial, la "Casa de estudios para artistas" (1939), cuando el Racionalismo Criollo era la expresión máxima de modernidad en las dos márgenes del gran río. Los argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, sus colegas durante la estancia por el atelier de Le Corbusier, eran excepciones: volvieron trayendo en su equipaje el interés por lo constructivo, la valorización de la transparencia y el conocimiento de obras que repensaban la modernidad, como la primitivista casa Mandrot; un conjunto de actitudes que renovaban la arquitectura moderna europea de los años treinta, dejando para atrás la falacia de un supuesto estilo internacional de "cajas blancas". Un poco después, en 1943, Amancio Williams concebía la célebre casa-puente, ingresando al restricto grupo. Y al final de los años cuarenta, Mario Roberto Alvarez ensayaba sus primeras obras modernas.

En la margen opuesta, jóvenes arquitectos como Luis García Pardo y Raúl Sichero Bouret daban los primeros pasos en dirección a una arquitectura moderna, cuando se encerraba la primera mitad de siglo. Profesionales como Román Fresnedo Siri realizaban obras en las que el acento académico inhibía la utilización de la sintaxis moderna, como demuestra la pauta clásica de la Facultad de Arquitectura de Montevideo: la solución conservadora elegida acomodó el edificio de forma contingente a la esquina, adoptando como gene-

1. Se define como Escola Carioca la arquitectura moderna de matriz corbusiana y atributos brasileños, practicada desde Rio de Janeiro, durante las décadas de 1930 y 1950.

ratriz un sector de circunferencia que originó un patio interior triangular. La obra expone los orígenes académicos visibles del autor, características de la Escuela Uruguaya; una tendencia que sería revertida en la segunda mitad de la década de cuarenta, como demuestra su proyecto para el Jockey Club de Porto Alegre, de 1951.

El trabajo precursor de Bonet en el Río de la Plata tuvo efecto multiplicador, estimulando la producción de una arquitectura verdaderamente moderna en la región. Como caracteres genéticos transmisibles, los despliegues de su obra alcanzaron parajes más distantes como la ciudad de Porto Alegre; en este caso, a través de dos protagonistas de la arquitectura uruguaya: Román Fresnedo Siri, arquitecto autor del Hipódromo de Cristal (1951) y del Edificio Esplanada (1952) en la ciudad, como aquí se plantea; y Eladio Dieste, ingeniero responsable por las cáscaras de ladrillo que identifican la Central de Abastecimiento de Rio Grande do Sul S.A. –CEASA– (1970), algunas residencias y la Fábrica Memphis (1976).

Durante la segunda mitad de los años cuarenta, Bonet realizaría el conocido emprendimiento para la familia Lussich, próximo a Punta del Este: un parador y algunas casas cuya osadía fueran decisivos para el desenvolvimiento de una práctica moderna en la región. Introducía elementos de la arquitectura más actual en la "banda oriental", como ya había hecho en Buenos Aires: planos de vidrio extensos, en substitución de ventanas rasgadas o recortadas en las "cajas blancas" de los años veinte; enfatizaba la tectonicidad de los edificios en las fachadas, aislando la "carpintería" estructural a través de las diferentes superficies presentes en las composiciones, a veces pulidas, a veces con texturas rugosas identificadas con el primitivismo; entre otros elementos propios de la vanguardia arquitectónica de los años treinta.

DE BARCELONA A BUENOS AIRES VÍA PATRIS–PARÍS

Admitido en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona en 1929, Bonet complementó la formación académica tradicional en el atelier de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, entre 1932 y 1934, vivenciando obras racionalistas importantes como la Joyería Roca, el Edificio Josefa López y la Casabloc.

En 1933, embarcaba en Marsella en el Patris II rumbo a Atenas, conociendo los grandes nombres presentes en el IV CIAM, como Le Corbusier, Aalto y Giedion. El entusiasmo de Bonet por Aalto y Le Corbusier se evidenciaba durante el viaje cuando se tomó fotografías al lado de los dos maestros. El contacto con el suizo sería prometedor, resultando en una estancia posterior a su graduación. Un año después ingresaba como socio estudiante en el GATCPAC, ramo catalán de GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura), donde participó en los principales trabajos del grupo. Es consensual la deuda corbusiana de Bonet; también se acepta la influencia de Mies y Roberto Segre recuerda a Neutra (SEGRE, 2006). Sin embargo Aalto no es mencionado, aunque es otra referencia visible en el Parador La Solana.

Concluyendo sus estudios en 1936, va a París para trabajar en el atelier de Le Corbusier; la Casa de Week-end era concluida y se comenzaba la primera versión de Jaoul. En el mismo periodo, colaboró con Sert y Luis Lacasa en el

Fig. 1. Parador La Solana.
Fuente: HITCHCOCK, 1955, p. 54.

proyecto y montaje del Pabellón Español para la Exposición Internacional de 1937, en París, donde se destacaron el Pabellón de los Tiempos Modernos, de Le Corbusier, y el de Finlandia, de Aalto.

En el atelier del suizo conoció a Kurchan y Hardoy, por los que fue incentivado a emigrar para la Argentina, como forma de driblar la Guerra Civil Española. En 1938 se instala en Buenos Aires, desarrollando con ellos la célebre poltrona BFK y fundando el Grupo Austral, responsable por la revista de vanguardia homónima. Al año siguiente, concluye el pequeño edificio en la esquina de las calles Suipacha y Paraguay, en sociedad con Vera Barros y Abel López Chas, en el cual realizó precursoras bóvedas de curvatura asimétrica para las cubiertas. El edificio albergaba comercio en la base y estudios para artistas con *mezzanines* (entresuelos) al gusto parisiense de comienzo de siglo XX. La extensa fachada acristalada fue el aspecto que encuadró el trabajo con lo que había de más actual en el viejo mundo. En la planta baja, las vitrinas presentaban sofisticados vidrios curvos. Delimitado por dos láminas horizontales paralelas, el cuerpo del edificio fue cubierto por extensos planos de vidrio, complementados por paredes de ladrillos de vidrio que remitían a Porte Molitor (1933) y por consecuencia, a la Maison de Verre (1929), de Pierre Chareau.

Dos años después, en 1941, retomaría el tema de las bóvedas en las casas en Martínez, en esta vez adoptando la forma de arco rebajado más literalmente al modo de *Week-end*. El proyecto del conjunto urbanístico de "Casa Amarilla" (1943), desarrollado con Amancio Williams y Eduardo Sacriste, entre otros arquitectos, sería su primer trabajo en escala urbana para Buenos Aires.

ANTONIO BONET EN LA BALLENA

En 1945, Bonet proyectaba la casa del poeta Rafael Alberti en Punta Del Este. Rústica, "La Gallarda" hacía una mención explícita al modo de Errázuris, con sus tejados "mariposa". En el mismo año, el arquitecto se trasladaba por una temporada para Uruguay. Contratado por la familia Lussich – Lukši "castellanizado"–, de origen croata, proyectó y ejecutó la parcelación de un gran terreno en la playa de Portezuelo, junto a la Punta Ballena, en el bosque artificial conocido como Arboretum Lussich[2]. La oportunidad constituyó un laboratorio de experimentos formales y constructivos para el arquitecto. Se fusionaban en el conjunto la antinomia racionalista y sensual de Le Corbusier con las referencias propias de Aalto, perceptibles en el Parador La Solana del Mar (1946), que actuaría como ancla del emprendimiento: pequeño hotel con restaurante y *night club* en la playa.

2. Propiedad comprada por Antonio Lussich en 1896 y transformada por el en un "jardín botánico natural". En 1909, al lado del intendente de Maldonado Juan Gorlero, Lussich fue responsable por la reforestación con pinus marítimo de la Isla Gorriti, de la región que sufrió un incendio en 1894.

Fig. 2. Las chimeneas sobrepuestas.
Fuente: archivo del autor.

Orientado para las aguas calmas de Portezuelo, el prisma de vidrio del parador emergió de las curvas de nivel del terreno, frente a lo bosque de pinus marítimo. La terraza-jardín sobre el volumen frontal resultó un poco arriba de la cima de la colina en la cual el edificio se inserta, rematada por una especie de cornisa estilizada en hormigón. Visto de frente, el rigor fue rompido por una forma serpenteante sobre la terraza-jardín: un muro curvilíneo de trazado nervioso, incumbido de ocultar la culata del sector de servicios que sobresalía y de absorber las chimeneas a través de la continuidad de una especie de biombo (Fig. 1).

Para revestir aquella "forma libre" característica de Aalto, Bonet adoptó la misma solución, utilizando las láminas verticales de madera; material que se extendió generosamente sobre otras superficies exteriores, piso y en la estructura del entresuelo y en parte de las divisiones internas. Aalto había utilizado la madera de ese modo en su casa en Helsinki, proyectada en 1934; al año siguiente vencía el concurso del Pabellón Finlandés para la Exposición de Paris de 1937, en el cual llevó la solución al extremo, revistiendo todo el edificio efímero de esa forma. En el Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de Nueva York (1939), proyectado en 1937, el espacio interior fue elevado al protagonismo, por medio de la utilización de las curvas inclinadas en las paredes, revestidas con láminas de madera verticales; y en la Villa Mairea, proyectada en ese mismo año, la utilización de la madera parece haber alcanzado su apogeo: las formas curvas de los dos aleros, el volumen cilíndrico sobre el acceso y los entablamientos del sector social, todo fue igualmente solucionado a través del revestimiento con listones verticales.

La cortina de vidrio de doble altura del restaurante fue protegida originalmente pelo brise vertical de planchas de madera espaciadas, como lo comprueba la foto del libro de Henry-Russel (HITCHCOCK, 1955, p.54). Producía un grafismo delicado sobre la fachada, eliminado posteriormente. La parte lateral desprotegida expone la silueta de un par de chimeneas sobrepuestas (una de ellas en el entresuelo), cuya forma resultante recuerda el dibujo de Miró o los *objects trouvés* corbusianos: una mención a la influencia surrealista, la cual el afirmaba haber sentido intensamente en la pintura, desde Barcelona y que fue "trasladando para la arquitectura" (Fig. 2). Recordando su paso por el atelier de Le Corbusier, Bonet cuenta que él le incumbió un proyecto incorporando la libertad criadora propia del movimiento surrealista a la arquitectura racionalista (ÁLVAREZ, s/d p.72). En la parte posterior del parador, el perímetro se recorta, surgiendo un ala perpendicular que abriga los servicios. El tratamiento del anexo exploraba el contraste del revestimiento de piedra con paneles de madera vertical.

La riqueza de detalles se acentuaba en el interior del edificio. El restaurante presentó un biombo articulado a la entrada de los sanitarios, formado por láminas verticales paralelas. La barra curva del bar, de aspecto rústico, también fue confeccionada en madera, como el restante del mobiliario proyectado por el arquitecto. La sofisticación en los detalles llegó a su punto más relevante en el diseño de las ménsulas que sustentan el entresuelo, fundidas en metal y fijas sobre los pilares de sección circular acanalada, en hormigón a la vista y con textura. La pared de piedra del ala perpendicular adentró el restaurante, reforzando la lectura del volumen estereotómico[3] en contraste con la carpintería de los cerramientos transparentes. En ella, piedras horizontales delgadas se

3

4

Fig. 3. La Casa Berlingieri.
Fuente: HITCHCOCK, 1955, p. 163.

Fig. 4. La Casa Berlingieri hoy.
Fuente: archivo del autor.

sobresalen algunos centímetros respecto a la pared, produciendo una textura. El *zoning* de funciones en la planta baja, a través de diferentes pisos nivelados, es otro elegante detalle que merece mención.

(LA CASA BERLINGIERI)

En el mismo conjunto de la Ballena, Bonet proyectó y construyó la casa Berlingieri (1947), retomando el tema de las bóvedas heredado de la experiencia en el atelier de Le Corbusier, donde la casa de *Week-End* se destacaba por esos momentos. La fachada principal fue dirigida hacia la playa, sacando partido del perfil de las cuatro bóvedas en arco rebajado; el extenso gramado que antecede la casa valorizó aún más la perspectiva (Figs. 3 y 4). El acceso fue posicionado en la parte posterior, para las calles arqueadas de la parcelación.

Solucionado en dos pisos, el sector social agregó los servicios, acomodándose en el pabellón perpendicular a la playa cubierto por la bóveda de mayor vano. En el piso superior, la terraza frontal se extiende para afuera de la cubierta curva: apoyada sobre un único pilar, la expansión se proyecta con la escalera exterior que conduce al patio. Abajo, un amplio salón de juegos se conecta al área de la piscina. Los dos niveles están integrados a través de la doble altura del vacío. El sector privado constituye un volumen equivalente y perpendicular al primero, cubierto por la sucesión de tres bóvedas menores, correspondientes a los dormitorios. Las dos partes se conectan por una pasarela transparente y contrastante.

El proyecto desencadenó la experiencia de Eladio Dieste con sus cáscaras de ladrillos, reconocidas internacionalmente. Llamado por el arquitecto para calcular la estructura, Dieste sugirió que las bóvedas fueran construidas con una cáscara de ladrillos, dando inicio al desarrollo de la técnica que lo consagró. El relato del ingeniero uruguayo es esclarecedor:

> En una obra del arquitecto Bonet, en Punta Ballena, se pensó en una solución de bóvedas siguiendo unas obras que Bonet había hecho en Buenos Aires. [...] entonces le dije que por que no hacíamos una bóveda de ladrillos [...]. Él me dijo que estaba de acuerdo, pero que la sentía muy pesada, ya que estaba pensando en ladrillos colocados como si fueran los arcos, entonces le dije: "no, una cáscara de ladrillos". El me preguntó si eso se podía hacer, yo le pedí que me dejara estudiarlo[4].

3. Término utilizado por Gottfried Semper para designar la técnica de paredes portantes, en contraste con lo tectónico análogo a la carpintería.

Fig. 5. La Rinconada.
Fuente: archivo del autor.

Las cáscaras de ladrillos de la Berlingieri pasaron a ser ejemplares, motivando innúmeros otros arquitectos para aplicarlas, a partir de los años cincuenta. Especialmente en el paisaje construido de Punta del Este se verifica una profusión de bóvedas de medio punto, rebajadas, asimétricas, biomorfas, en fin de toda orden. En Brasil, la Central de Abastecimiento de Porto Alegre (1970) inició la utilización de cubiertas calculadas por Dieste, y se tornó referencia e inspiración para un buen número de obras dispersas por el país.

(OTRAS TRES CASAS)

Además de estas dos obras referenciales para la arquitectura del Cono Sur, Bonet realizó otras tres casas en La Solana. En la menor de ellas, la Quatrecasas (1947), se destaca la horizontalidad transmitida por la delgada cubierta que define el volumen. Más amplia, la casa Booth (1947-1948) también presenta una horizontalidad acentuada. El partido adoptado, en dos cuerpos paralelos conectados por una galería, es similar a un esquema frecuente de la Escola Carioca, remitiendo igualmente a la solución bi-nuclear de las casas de Marcel Breuer. La tercera de ellas, la casa La Rinconada, es la que merece mayor destaque, además de ser la casa del arquitecto (Fig. 5). La solución utilizada fue un prisma horizontal en contraste con la topografía del paisaje agreste, en la pendiente abrupta y rocosa de la Punta Ballena. La fachada de paños de vidrio en toda su extensión trae para adentro de la amplia sala la vista deslumbrante, con la playa abajo y la extensa línea del horizonte sobre el mar. Aquí la fachada de vidrio remite a ejemplos como la Casa Tugendhat, de Mies; sin embargo las gárgolas del entablamiento, originalmente más bajo, se identifican con la dramaticidad propia de Le Corbusier. El fondo presenta paredes de piedra bruta, material que se extiende por la base elevada, contrastando con la síntesis de planos blancos de la mampostería.

LA PRESENCIA DE BONET EN LA CONTRIBUCIÓN URUGUAYA EN PORTO ALEGRE

Antonio Bonet se colocó como una ruta alternativa de las premisas corbusianas y de las otras vanguardias europeas rumbo al nuevo mundo. El rescate de su trayectoria expone los caminos, a veces accidentales, de la transmisión de conocimiento y de las ideas en arquitectura, como fue el encuentro de Dieste con las bóvedas que lo consagraron. El propio Le Corbusier ya había lanzado sus semillas casi una década antes de su llegada, en 1929 cuando profirió en cuatro ciudades suramericanas sus conferencias sobre la apología a las máquinas, las formas puras, la racionalidad y la salubridad. Entre las repercusiones menos conocidas de la obra de Bonet, figuran dos experiencias realizadas por profesionales uruguayos en la ciudad de Porto Alegre: una palpable, a partir de Dieste; la otra implícita, a través de la presumible influencia de sus obras en Punta Ballena sobre Fresnedo Siri.

(LAS CÁSCARAS DE ELADIO DIESTE)

La Central de Abastecimientos de Porto Alegre - CEASA (1970), de autoría de Carlos Fayet, Cláudio Araújo, Luís Américo Gaudenzi y Carlos Eduardo Dias Comas, fue un proyecto de proporciones típicas del periodo del "milagro económico brasileño"[5]. Desde su génesis, sin embargo, el conjunto se distan-

4. Entrevista concedida a la revista uruguaya ELARQA n.15, septiembre de 1995, p.14-15.
5. Período comprendido entre 1969 y 1973, correspondiente al gobierno dictatorial del General Médici, cuando la economía brasileña creció en media elevada de 11% al año.

ciaba del curso principal de la arquitectura brasileña de ese momento, al adoptar de forma inédita la tecnología de la cerámica armada de Eladio Dieste en el País: con excepción del antecedente aislado de la Fábrica Olivetti en São Paulo, en los años cincuenta, cuyo proyecto y tecnología eran italianos, experiencias coetáneas como la casa Zamataro (1970), de Rodrigo Lefèvre, tenían un carácter empírico y artesanal que se diferenciaba del enfoque tecnológico de Dieste. La utilización de bóvedas era un tema frecuente en la arquitectura moderna brasileira desde sus inicios; con excepción de la pionera Iglesia de São Francisco en el conjunto de la Pampulha (Belo Horizonte), venían siendo utilizadas como elementos complementares de las composiciones y casi nunca como solución global. En el caso de la CEASA de Porto Alegre, fue el componente elementar del proyecto, unificando concepción estructural y plástica con armonía (Fig. 6).

A partir de la experiencia acumulada en el proyecto de la CEASA, Carlos Eduardo Comas proyectaría cinco viviendas con la tecnología de Dieste, entre 1971 y 1975. La fábrica de jabones y cosméticos Memphis (1976), de Cláudio Araújo y Cláudia Obino Correa, sería otro proyecto importante utilizando el legado de las cáscaras. Otras centrales de abastecimiento estaban siendo construidas durante esa época y la experiencia de Porto Alegre sería retomada como padrón constructivo para las centrales de Río de Janeiro y Maceió (SEGAWA, 1998, p. 172). Las bóvedas de Dieste y soluciones semejantes también fueron implementadas en innúmeras otras obras brasileñas, como los boxes del Autódromo de Jacarepaguá y el Centro de Control Operacional y de Mantenimiento del Metro, en Río de Janeiro, puestos de gasolina y otros programas.

6

7

Fig. 6. Pabellón de los productores de CEASA. Fuente: Archivo João Alberto/Ritter dos Reis.

Fig. 7. Hipódromo de Cristal. Fuente: archivo del autor.

(ROMÁN FRESNEDO SIRI Y EL HIPÓDROMO DE CRISTAL)

El éxito del Hipódromo de Maroñas en Montevideo fue motivo para la contratación de Fresnedo Siri por la construtora Azevedo Moura & Gertum para el concurso de la nueva sede del Jockey Club de Río Grande do Sul (1951), en el barrio Cristal. Sin duda fue la obra local más valiente del periodo; en ella, la audacia de las estructuras con tirantes que sustentan el gran voladizo no acabó en un heroísmo estructural estéril: la composición de los volúmenes y fachadas es armoniosa y precisa, los interiores son ricos en curvas, ángulos y transparencias, proporcionando agradables sorpresas al visitante. El sistema estructural Freyssinet de la cubierta fue apoyado en una línea única de pilares, creando dos voladizos asimétricos: el más extenso posee 26 metros, cubriendo las graderías y tribunas; el lado menor, con 17 metros de longitud tiene tirantes de acero anclados al suelo además de su propio contrapeso (Fig. 7).

Las fachadas orientadas para el exterior son totalmente vidriadas, desde el punto medio de las laterales, donde una lámina vertical divide los pabellones en sentido longitudinal, estableciendo una transición entre las graderías y el prisma transparente que contiene los diferentes pisos. Brises horizontales metálicos fueron utilizados para proteger las fachadas del lado oeste, con excepción del primero y del último piso: la vista para el exterior fue preservada en los salones del último piso y el quiebra-sol horizontal empotrado en la estructura protege la fachada. La extensión de la superficie de vidrio que configura el prisma no tiene interrupciones en sus vértices y entrepisos, solución

inédita en la arquitectura moderna brasileña de ese momento. Raras obras brasileñas del periodo presentaban soluciones tan osadas, a excepción del Ministerio de Educación y del Pabellón de Nueva York. En la sede del Instituto de Arquitectos de São Paulo, IAB/SP (1948), del equipo liderado por Rino Levi, la fachada de vidrio fue segmentada por los entrepisos.

Como consecuencia del trabajo, Fresnedo realizo un segundo proyecto en la ciudad, el Edificio Esplanada (1952), caracterizado por sus grandes parrillas de balcones sobre las fachadas que producen una retícula, amenizando las dimensiones aventajadas del volumen. El ático recompone el volumen del prisma a través de una especie de pérgola de vigas, rematadas por una "cornisa" sustentada por *pilotis*. Aquí Fresnedo parece haber adoptado las configuraciones de carácter anónimo del Racionalismo –italiano o "criollo"–, asociados a la composición corbusiana común.

La inspiración de Bonet en la arquitectura moderna brasileña es plausible, dentro de la tendencia que se manifiesta en Uruguay en los años cincuenta[6]. Sin embargo las grandes superficies transparentes del Hipódromo seguramente no vienen de aquella, parecen procedentes de otras latitudes. También es factible su deuda con la obra de Bonet en Punta Ballena, en aquel conjunto de proyectos modernos ejemplarmente resueltos y construidos. La libertad formal de ellos, asociando formas curvas, transparencias generosas y la utilización de materiales y técnicas inéditas en la región –como las cortinas de vidrio del restaurante, los revestimientos exteriores en madera, las cubiertas con bóvedas de arco rebajado y los techos planos–, era una experiencia que estaba siendo puesta en práctica a pocos metros de la casa de veraneo de Fresnedo Siri, localizada en los altos de La Ballena[7]. Ecléctico en la mejor acepción de la palabra, el arquitecto transitó virtuosamente a través de diferentes sintaxis e influencias arquitectónicas, con una destreza posible de ser atribuida a la sólida formación académica que tenía.

A GUISA DE EPÍLOGO

Después de dos décadas viviendo en la Argentina, Bonet iniciaría la práctica profesional en España, en 1959, donde gradualmente se concentrarán sus obras a partir de ese momento. El conjunto extenso y consistente de trabajos producidos en la región platina constituye sin duda, una importante contribución para la arquitectura moderna del Cono Sur. Las transparencias presentes de forma pionera en su obra componen un esfuerzo paralelo a las de la Escola Carioca, en la consolidación de una primera era del vidrio en el ámbito suramericano. No sería precipitado afirmar que las fachadas cristalinas del Hipódromo de Cristal hayan resultado de la convergencia de estos dos vectores. Del mismo modo, la difusión de las bóvedas introducidas por él en la región, así como las variaciones sobre el tema efectuadas en las cáscaras de ladrillos desarrolladas por Dieste, llegaron a parajes más distantes como la capital gaúcha, entre otras ciudades de Brasil. Con ellas, el repertorio de elementos de la arquitectura moderna se amplió enriqueciendo la silueta de las ciudades con la poética de aquellas formas.

6. Los propios autores uruguayos mencionan la influencia en pasajes como estas: Guías ELARQA de Arquitectura, tomo 5, pág. 27: "La herencia corbusieriana "asumida a través de la experiencia brasileña" se manifiesta claramente en los criterios éticos y estéticos que determinan la resolución del programa, que apela a la claridad funcional y al rigor de la forma"; e Guías ELARQA de Arquitectura, tomo 2, pág. 43: "Puntualmente se le adiciona un alero sobre el acceso formalmente autónomo, segura evocación de la arquitectura renovadora de Brasil, de fuerte influencia en la arquitectura de la región de la década del cincuenta".

7. Fresnedo construyó para si una casa en los altos de Punta Ballena. El proyecto es presentado como siendo datado de 1938 (BORONAT/RISSO, 1990). En este, adoptó como partido un cubo de vidrio cubierto por una placa fina proyectada en voladizo sobre las fachadas. Es posible que, tanto el proyecto como la construcción hayan sido concluidos en los años 40.

FUGACES AMPLIFICADORES EXPERIMENTALES
ARQUITECTURA DIALÉCTICA, ARQUITECTURA NECESARIA

Enrique Jerez Abajo

Los pabellones nacionales han sido, y aún son hoy en menor medida, una suerte de escaparate amplificador donde, junto a muchas otras facetas, la arquitectura de un país se expone al resto del mundo durante un periodo de tiempo relativamente breve. Dotados de una fuerte carga experimental, propagandística e incluso publicitaria, estos edificios tienen la extraordinaria capacidad de convertirse en efímeros manifiestos construidos.

En determinadas ocasiones, y quizás especialmente en países denominados "periféricos", como Portugal y España, los pabellones nacionales han demostrado con ejemplaridad su capacidad para establecer un diálogo fructífero entre contemporaneidad, amabilidad, tradición y vanguardia. Si durante las últimas décadas la arquitectura ibérica ha dado buena muestra de estos valores, las Exposiciones Internacionales han sido un escenario propicio para facilitar, fomentar y difundir este tipo de experiencias y experimentaciones con mayor libertad y desinhibición.

En 1937, con un escenario político altamente agitado en Europa, París acogió la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, en la que participaron tanto Portugal como España. Al igual que el resto del continente europeo, ambos países se encontraban entonces en situaciones políticas complejas, aunque diferentes, y sus pabellones nacionales se gestaron, con mayor o menor ambición, como una buena oportunidad para modernizar el contexto cultural, político, social y económico del momento.

La presente comunicación expone escuetamente el contexto de esa época, a la vez que plantea un breve análisis crítico de los pabellones de Portugal y España en la Exposición Internacional de París 1937, obra del arquitecto portugués Francisco Keil do Amaral y del equipo español formado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, respectivamente. Aunque seguramente con desigual acierto, vehemencia y compromiso, en ambos casos se asumió la ortodoxia de la entonces joven arquitectura moderna centroeuropea manteniendo importantes reservas, al ser claramente matizada mediante valores próximos, o frecuentemente vinculados, a la cultura ibérica, la tradición vernácula y las necesidades esenciales e inherentes al ser humano.

Lejos de ser anecdótica, esta actitud dialéctica, centrada en la necesidad y alejada de lo frívolo y lo excesivo, se ha establecido como una regla dominan-

te que ha favorecido la calidad de la arquitectura ibérica en las décadas sucesivas, llegando incluso hasta nuestros días.

LOS CONVULSOS AÑOS 1930

Tras más de 15 años desde el desenlace de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que había dado lugar a un mapa político completamente nuevo en el llamado viejo continente, la segunda mitad de la década de 1930 presentaba Europa como un escenario altamente cambiante, tenso e inestable en múltiples aspectos.

En 1935, el nazismo populista de Adolf Hitler gobernaba Alemania catapultado por la reacción ante la crisis económica de la Gran Depresión, así como por el intenso sentimiento nacionalista surgido a raíz del Tratado de Versalles (1919), que se había interiorizado en parte de la sociedad como una humillación para el orgullo del pueblo alemán.

Al mismo tiempo, en la Unión Soviética nacida tras la caída del Imperio Ruso en 1917, Iósif Stalin se erigía con mano de hierro como el líder totalitario de ese vasto territorio a camino entre Europa y Asia.

En Italia, el fascismo de Benito Mussolini ostentaba el poder del Estado desde la década de 1920, desarrollando una política exterior un tanto ambigua con relación a Francia y Reino Unido, que habían resultado ser los principales vencedores Aliados europeos de la llamada Gran Guerra.

Incluso París, capital mundial de las libertades y nido de las vanguardias artísticas en la década anterior, había dejado atrás aquellos optimistas y "locos años 20", despertada por la crisis global y la cotidiana realidad miserable de gran parte de su sociedad[1].

La Península Ibérica de 1935 no era, en absoluto, ajena a dicha inestabilidad política, económica y social. En España, que había preservado su neutralidad en la Primera Guerra Mundial, la agitación de la Segunda República (proclamada en 1931) se acrecentaría hasta desembocar en la Guerra Civil en 1936 y, posteriormente, en el Gobierno de Francisco Franco desde 1939 hasta 1975. En el vecino Portugal, que a diferencia de España sí había participado en la Gran Guerra, como parte del bloque aliado, la Primera República (1910-26) también se había visto frustrada por un golpe militar; António de Oliveira Salazar gobernaba el llamado *Estado Novo* portugués, lo que haría casi hasta su muerte, más de 3 décadas después, en 1968.

LA JOVEN ARQUITECTURA MODERNA SE REIVINDICA EN LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES...

En este revuelto contexto de mediados de la década de 1930, la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, que debía celebrarse en París en 1937, estaba a la vuelta de la esquina.

Muchas cosas habían cambiado desde que 12 años antes tuviera lugar, también en la capital francesa, la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925. En ella, Le Corbusier había presentado el

1. V. *Paris, Années Folles. De Montmartre à Montparnasse*. Francia, 2013. Dirección: Fabien Béziat. Producción: Program33. Duración: 90 minutos. Calificación: todos los públicos. www.rtve.es/television/20151125/noche-tematica-paris-cultura-magia/869322.shtml [29.11.2015].

vanguardista Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, como prototipo de un módulo de su ambicioso proyecto de viviendas en altura con terraza denominado *Immeuble-Villa* (1922, junto a Pierre Jeanneret). Por su parte, la Unión Soviética había querido verse representada ante el mundo con el también ambicioso pabellón constructivista de Konstantin Mélnikov. Se trataba de dos obras que, a pesar de sus reducidas dimensiones físicas, con el paso de las décadas se han manifestado como pioneras de aquel casi recién nacido Movimiento Moderno de la década de 1920. El propio Mélnikov, fascinado por el movimiento y la velocidad de los vehículos en las calles de aquel "loco" París de 1925, proyectó ese mismo año un aparcamiento para 1000 autos, desgraciadamente nunca construido[2]. Mientras tanto, y a pesar de ese incipiente contexto internacional de modernidad y cambio, España se había "exportado" en la exposición de París 1925 mediante un pabellón concebido en un conservador estilo regional montañés, obra del arquitecto Pascual Bravo Sanfeliú[3] (Fig. 1).

Fig. 1. Pabellón de España en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París 1925. Pascual Bravo Sanfeliú. Tarjeta postal de la época.

Con posterioridad a dicha exposición de París 1925, España albergó, en 1929, dos citas internacionales diversas que marcarían un antes y un después en la historia de este tipo de eventos[4]:

En primer lugar, Sevilla acogió la Exposición Iberoamericana de 1929, con un carácter relativamente homogéneo dentro de su eclecticismo, y dominado por la figura de Aníbal González, arquitecto responsable del conjunto y promotor del regionalismo andaluz. Dado su papel de país anfitrión, España no estuvo representada por un único "pabellón" como tal, sino mediante diversos edificios y espacios urbanos que aún hoy configuran de manera clave la capital sevillana. Destaca la Plaza de España, un gran espacio semicircular de aproximadamente 200 metros de diámetro y perimetralmente porticado que incluía, entre otros, el Edificio Central de la exposición. Actualmente, este edificio central acoge la Delegación del Gobierno en Andalucía. La Plaza de España se abre al oeste hacia el Parque de María Luisa, al sur del cual se ubica la Plaza de América, que alberga los otros 3 edificios más significativos de la representación española: el Pabellón Mudéjar (actualmente Museo de Artes y Costumbres Populares), el Pabellón de Bellas Artes (Museo Arqueológico de Sevilla) y el Pabellón Real. Los tres se desenvuelven en un ecléctico pintoresquismo historicista y regionalista donde predomina el lenguaje neomudéjar, el neorrenacentista-neoplateresco y el neogótico, respectivamente. Al igual que la Plaza de España, estos 3 pabellones, que aún podemos contemplar en la actualidad, son obra de Aníbal González, fallecido precisamente en 1929. En cuanto al vecino ibérico, Portugal, estuvo representado en Sevilla por 2 edificios: el pabellón de Portugal, con una parte permanente y otra provisional, y el efímero pabellón de Macao, que entonces era una colonia portuguesa. Ambos son obra de los hermanos Carlos y Guillermo Rebelo de Andrade, elegidos mediante un concurso convocado en dicho país, y su construcción supuso una gran inversión económica. El conjunto portugués se ubicaba próximo a la Plaza de España, al norte de la misma. El pabellón de Portugal se componía de una parte permanente, de menores dimensiones y en estilo neobarroco; y de otra provisional, de mayor tamaño y organizada en torno a un patio porticado y dominado por la presencia de una fuente central. El pequeño pabellón neobarroco conservado es actualmente el Consulado General de Portugal en Sevilla. Gracias al trabajo de recuperación llevado a cabo por la Filmoteca Española, aún hoy se puede disfrutar de varias películas grabadas con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929. En el caso concreto del pabellón

2. Cfr. NAVARRO BALDEWEG, Juan / JAQUE, Andrés: *Mélnikov: Aparcamiento para 1000 Autos, 2ª variante, París, 1925.* Colección Arquitecturas Ausentes del Siglo XX, n. 15. Editorial Rueda, Madrid, 2004.
3. En 1933, Pascual Bravo Sanfeliú sería el encargado de construir la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.
4. V. NAVASCUÉS, Pedro: "Londres 1851 - Sevilla 1929. Una etapa de las exposiciones universales", *AV Monografías*, n. 20, otoño 1989, pp. 4-7.

Fig. 2. Pabellón de Portugal en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929. Carlos y Guillermo Rebelo de Andrade. Imagen del patio en torno al cual se organizaba uno de los edificios. Fototeca de la Universidad de Sevilla.

portugués, dichas grabaciones nos permiten apreciar la importancia concedida al patio, donde el sonido del agua tendría una presencia definitoria, así como el protagonismo concedido a la promoción de los productos de sus colonias de ultramar, el vino de Oporto o el desarrollo del ferrocarril de Benguela, entre otros. En el filme se alude incluso a la secular fraternidad ibérica, "Brindando por el prestigio y engrandecimiento de ambos países hermanos"[5] (Fig. 2).

En segundo lugar, Barcelona alojó la Exposición Internacional de 1929, desarrollada en el Parque de Montjuic y cuyas trazas fundamentales fueron proyectadas por Josep Puig i Cadafalch. Desde el punto de vista de la representación española, en ella destacó el neorrenacimiento del Palacio Nacional de Enric Catà, Eugeni Pere Cendoya y Pere Domènech[6], así como el pintoresquismo de *El Pueblo Español*, de los arquitectos Ramón Reventós y Francesc Folguera, y los artistas Xavier Nogués y Miquel Utrillo, que presentaba una suerte de catálogo de arquitecturas características de distintas partes del país. Esta escenografía arquitectónica, que aún se puede visitar hoy día (es el cuarto conjunto más visitado de Barcelona[7]), englobaba desde una puerta de la muralla de Ávila hasta un caserío vizcaíno, pasando por casas y calles típicas de Andalucía. Pese al conservadurismo de las citadas actuaciones, a largo plazo esta heterogénea exposición fue altamente "rentable" para la posterior consolidación y desarrollo internacional de la arquitectura moderna pues, al mismo tiempo, dio lugar al vanguardista pabellón de Alemania, obra de Mies van der Rohe.

Durante la primera mitad de la década de 1930, y todavía previamente a París 1937, tuvieron lugar otras 2 exposiciones de carácter internacional: Chicago 1933 y Bruselas 1935. Esta segunda fue la primera organizada por el *Bureau International des Expositions* (BIE), la oficina que en lo sucesivo, y hasta nuestros días, se encargaría de la organización y coordinación de estos eventos[8].

...Y ENTONCES LLEGÓ ELLA: LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS 1937

Participar en una Exposición Internacional significa, en gran medida, exportarse: mostrarse y venderse exitosamente al resto del mundo, deslumbrar con los atributos positivos que un país considera más definitorios de su cultu-

5.www.youtube.com/watch?v=RfWW3zalzGg [07.11.2015].
6. Actualmente, Museo Nacional de Arte de Cataluña.
7. www.poble-espanyol.com/es/museo-arquitectonico [29.11.2015].
8. www.bie-paris.org [07.11.2015].

ra, su sociedad, su economía o su política. Algo que, como en toda estrategia comercial, no siempre se corresponde fielmente con la realidad cotidiana de sus ciudadanos. De la misma manera que se enfatizan ciertas virtudes, se tratará de esconder los posibles defectos. Porque, aunque en principio de trate de una exportación temporal, la huella que las Exposiciones Internacionales legan es perdurable, incluso imperecedera: desde la fotografía y el vídeo, pasando por artículos en publicaciones especializadas o en la prensa internacional, hasta su influencia en arquitecturas posteriores, o su re-lectura mediante investigaciones de todo tipo que trascenderán el tiempo más allá de esos escasos meses que la cita dure materialmente.

Por ello, la -en principio- efímera arquitectura exportada por un país en el seno de una Exposición Internacional tiene más recorrido e influencia futura que la que pueden tener algunos edificios permanentes construidos allende sus fronteras. A ello contribuirán también sus connotaciones como laboratorio experimental y su carácter representativo.

En las 2 décadas de entreguerras, y debido a los notables cambios acaecidos, fueron varios los países que modificaron de manera sustancial esta manera de exponerse, y exportarse, al mundo. En algunos casos, este cambio de rumbo fue radical, afectando de manera muy significativa a algunas de las principales potencias mundiales.

La Unión Soviética, que en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París 1925 se había querido ver representada mediante la vanguardia constructivista del pabellón de Mélnikov, "retrocedió" en París 1937 hacia una suerte de academicismo clasicista y monumentalista, manifestado por el pabellón de Boris M. Iofan[9].

Alemania, que había acudido a la Exposición Internacional de Barcelona 1929 con la modernidad del pabellón de Mies van der Rohe, adoptó en París 1937 una postura similar a la de la URSS. Su pabellón, enfrentado al soviético perpendicularmente al eje de los Jardines de Trocadéro, fue proyectado por Albert Speer, amigo y arquitecto de cabecera de Hitler.

La Italia fascista de Mussolini, que recientemente se había mirado en el espejo racionalista de la *Casa del Fascio* de Giuseppe Terragni (Como, 1932-36), apostó por el conservador clasicismo academicista del pabellón de Marcello Piacentini, situado en la orilla meridional del Sena.

Sin embargo, esa tendencia retrógrada no fue la única presente. La anfitriona Francia participó con varios pabellones de Robert Mallet-Stevens, como el de *Electricité et Lumière* (Robert Mallet-Stevens, Georges-Henri Pingusson), *Hygiene* (Robert Mallet-Stevens, R. Coulon) y *Tabacs* (Robert Mallet-Stevens, Boudier). También cabe destacar el pabellón de los *Temps Nouveaux*, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Otras naciones aportaron una arquitectura ambiciosa y acorde con los tiempos. Fue el caso de algunos países centroeuropeos, como los Países Bajos, que participaron con un pabellón proyectado por Johannes Hendrik van den Broek; o Checoslovaquia, cuyo edificio fue obra del arquitecto Jaromir Krejcar en colaboración con el ingeniero Jaroslav Joseph Polivka[10]. Pero, junto a estos países próximos al núcleo originario de la primera modernidad, también destacó la calidad aportada por otros países conside-

9. Boris M. Iofan había sido el ganador del concurso para el no construido Palacio de los Soviets de Moscú, convocado en 1931 y al que también se presentaron, entre otros, Le Corbusier, Walter Gropius, Erich Mendelsohn o Hans Poelzig.
10. En 1939, como consecuencia del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, el ingeniero checo Jaroslav Joseph Polivka emigró a Estados Unidos. Años después, colaboró con Frank Lloyd Wright en el desarrollo de la estructura de edificios como la Johnson Research Tower (Racine, Wisconsin, 1943-50) y el Museo Salomon R. Guggenheim (Nueva York, 1943-59).

Fig. 3. *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* de París 1937. Los Jardines de Trocadéro, con los pabellones de la URSS y Alemania enfrentados y el pabellón portugués a la derecha de la imagen. LEMOINE, Bertrand ; RIVOIRARD, Philippe: *Paris 1937. Cinquantenaire de L'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*. Catálogo de la Exposición. Institut Français d'Architecture / Paris-Musées, París, 1987.

rados periféricos, como Finlandia (Alvar Alto, Aino Aalto), Dinamarca (Tyge Hvass), Suecia (Sven Ivar Lind, T. Akesson), Japón (Junzo Sakakura), España (Josep Lluís Sert, Luis Lacasa) o Portugal (Francisco Keil do Amaral). Generalmente, estos países contribuyeron a la cita parisina con una arquitectura que, apoyada sobre la base de la modernidad, había evolucionado para superar las simplificaciones globalizadoras de esta, adoptando -y adaptando- criterios y valores identitarios y característicos de la cultura de cada lugar.

En este sentido, se podría suscribir lo manifestado por el arquitecto portugués Raúl Hestnes Ferreira en una monografía sobre Keil do Amaral:

> "En el campo de la arquitectura, la Exposición de París de 1937 constituyó en cierto modo el canto de cisne de la primera arquitectura moderna, si no del propio movimiento moderno, tal como la de 1925 (fecha decisiva para la arquitectura portuguesa) fue para nosotros su inicio"[11].

En efecto, las exposiciones parisinas de 1925 y 1937, pese a estar separadas por apenas 12 años, abrieron y cerraron el convulso periodo de entreguerras, oscilando entre el optimismo de los años 1920 y la tensión de la segunda mitad de la década de 1930, literalmente escenificada en el enfrentamiento entre los pabellones de Alemania y la Unión Soviética, premonitorio del cercano estallido de la Segunda Guerra Mundial, acaecido apenas 2 años después (Fig. 3).

En este contexto global, la Península Ibérica, desviada de los principales ejes de decisión internacionales, tenía que ocuparse paralelamente de sus propias cuestiones internas.

IBERIA EXPORTA: ESPAÑA Y PORTUGAL EN PARÍS 1937

La invitación de Francia para participar en París 1937 se produjo en 1934, sobreviniendo en los dos países ibéricos de desigual manera, debido a sus diversas situaciones políticas.

11. HESTNES, Raúl: "Keil Amaral e a arquitectura", en AA.VV.: *Keil Amaral: Arquitecto, 1910-1975*. Associaçao dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1992, pp. 35-97.

Portugal llevaba casi una década bajo el *Estado Novo*, el régimen instaurado tras el golpe militar de 1926 contra la Primera República. Desde 1932, el país lusitano era gobernado por Salazar. Por su parte España, entonces en el segundo bienio (1933-35) de su Segunda República, se encontraba en 1934 en una agitada situación política y social como consecuencia de los desacuerdos entre derechas, izquierdas, militares, grupos católicos, organizaciones obreras y sindicales, etc.

Para una ocasión tan notable, Portugal convocó un concurso entre arquitectos del país. Fallado en 1936, el ganador fue un jovencísimo arquitecto de 26 años: Francisco Keil do Amaral.

> "[…], tuvo, como dijo modestamente, 'la suerte fantástica' de ganar el concurso para el Pabellón Portugués en la Exposición de París de 1937, acontecimiento que marcó su actividad e incluso su vida y formación a todos los niveles, una vez que su permanencia en París durante un año le concedió la oportunidad de viajar por Europa (que ya había visitado con su padre en la infancia y la adolescencia) viendo o volviendo a ver algunos de sus principales centros"[12].

A diferencia de Portugal, España no convocó concurso. De hecho, en un principio el Gobierno no parecía conceder excesiva relevancia a la exposición. La invitación francesa se produjo el 22 de diciembre de 1934[13], pero no fue hasta el 28 de abril de 1936 (Orden del Ministerio de Política y Comercio nº 654)[14] cuando España decidió oficialmente participar. A menos de un año de la cita, existía una cierta descoordinación, sin arquitecto ni proyecto, como escribía el embajador de España en París, Luis Araquistáin:

> "El Comisario General nombrado, Don Carlos de Batlle, no parece estar en una posición absolutamente clara ni haberse ocupado del asunto. Creo que convendría destituirlo y nombrar en su lugar la persona que en ésa se considera como más a propósito.
> En cuanto al arquitecto, sería conveniente nombrar a alguno de los arquitectos jóvenes de prestigio que además están completamente al lado del Gobierno (por ejemplo Manuel Sánchez Arcas, o Luis Lacasa, etc.) (sic)"[15].

Finalmente, el encargo se realizó en septiembre de 1936 al equipo compuesto por Luis Lacasa y Josep Lluís Sert, que entonces tenían 37 y 34 años, respectivamente. Solo faltaban 8 meses para la apertura de la exposición y aún era necesario redactar un proyecto, construirlo y dotarle de un contenido coherente. Pese a las urgencias, el resultado fue altamente brillante y positivo[16].

Es destacable que, en un momento tan relevante y decisivo para su futuro, tanto Portugal como España confiaran en 3 arquitectos jóvenes.

En 1936, Keil do Amaral contaba con una corta experiencia profesional. Nacido en 1910 en Lisboa, en el seno de una acomodada familia republicana[17], tras abandonar la Escuela de Bellas Artes de Lisboa en 1931, estudió y trabajó 3 años en el estudio de Carlos Ramos (n.1897), uno de los pioneros de la arquitectura moderna en Portugal. En 1934 construyó el Instituto Pasteur de Lisboa (IPL), en Oporto, obra influida por la del propio Carlos Ramos, donde demostró una madurez impropia de su edad. Sin embargo, aún restaba tiempo para que Keil do Amaral se convirtiera en "uno de los principales arquitectos de la segunda generación de la arquitectura moderna portuguesa"[18], como ha escrito Raúl Hetsnes, refiriéndose a aquellos nacidos en torno a 1910 (Arménio Losa -n.1909, Januário Godinho -n.1910, Viana de Lima -n.1913, etc.).

12. Ibidem.
13. Carta del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia a Luis Araquistáin, embajador de España en París, 22 diciembre 1934. Archivo General de la Guerra Civil Española - Centro Documental de la Memoria Histórica - Ministerio de Cultura (Salamanca): Sección PS Madrid caja 1704 -legajo nº 1633-.
14. Carta de Luis Araquistáin, embajador de España en París, al Ministro de Estado español, entre julio y septiembre 1936. Archivo General de la Guerra Civil Española - Centro Documental de la Memoria Histórica - Ministerio de Cultura (Salamanca): Sección PS Madrid caja 1704 -legajo nº 1633-. (El mismo documento también ha sido localizado y consultado en el Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación - Gobierno de España (Madrid): signatura R-756, expediente 20).
15. Ibidem.
16. El 28 de enero de 1937, los arquitectos entregaron un anteproyecto del pabellón. Las obras se iniciaron el 27 de febrero de 1937, no firmando un contrato con la empresa constructora (Entreprises Labalette Frères & Cie) hasta el 8 de marzo. Las obras acabaron a finales de julio de 1937, semanas después de la inauguración oficial del pabellón (12 julio) y con la Exposición Internacional ya inaugurada desde el 25 de mayo.
17. Sus padres, Guida Keil y Francisco Coelho do Amaral, eran Vizcondes de Pedralva. Durante la Primera República Portuguesa, su padre fue Director General de Agricultura (1911-12) y Gobernador General de Angola (1920-21). Su abuelo materno era el compositor y pintor Alfredo Keil, portugués de origen alemán y autor de la música del actual Himno Nacional de Portugal. También por la rama materna, su bisabuelo era el arquitecto italiano Giuseppe Cinatti.
18. HESTNES, Raúl: "Keil do Amaral e a arquitectura", en AA.VV.: *Keil do Amaral, o Arquitecto e o Humanista*. Câmara Municipal de Lisboa - Pelouro da Cultura, Lisboa, 1999, pp. 55-70.

Casado con la artista hoy conocida como Maria Keil, colaboradora suya en varias obras, Keil do Amaral fue un hombre polifacético y profundamente comprometido con todo lo que emprendía, que entendía la arquitectura como parte inseparable de una misión global, dotado de un sentido ético cuya finalidad era el servicio y mejora de la sociedad y, por qué no, también el divertimento. Recomendables son sus textos, como *Arquitectura e a Vida* (1942), *A Moderna Arquitectura Holandesa* (1943), *O Problema da Habitação* (1945) o *Lisboa, uma Cidade em Transformação* (1969), con los que intentó promover socialmente su país, acercándolo a los patrones de otras naciones europeas más avanzadas.

Keil do Amaral fue autor de obras tan relevantes para Lisboa como el aeropuerto, el Metropolitano o los 3 principales parques de la ciudad (Monsanto, Eduardo VII y Campo Grande). Pero, además de proyectar y escribir, destacó por su defensa de la arquitectura y todo aquello que tiene que ver con ella: fue uno de los editores de la revista *Arquitectura*, participó en el 1º Congreso Nacional de Arquitectura de 1948, fue presidente del Sindicato Nacional de Arquitectos y uno de los impulsores del *Inquérito* à *Arquitectura Regional Portuguesa*, iniciado en 1955 y que años más tarde se materializó en el libro *Arquitectura Popular em Portugal* (1961).

A pesar de ello, como figura de articulación entre la primera (n.1900 aprox.) y la tercera (n.1920 aprox.) generación de arquitectos modernos portugueses, su reconocimiento está bastante acotado al ámbito nacional, por debajo de figuras como Fernando Távora (n.1923) o Álvaro Siza (n.1933).

Mientras, en la España de 1936, Lacasa y Sert gozaban ya de un notable prestigio. Lacasa que, tras terminar la carrera en la entonces caótica Escuela de Arquitectura de Madrid, había estudiado en Alemania y visitado la Bauhaus entre 1921 y 1923, había sido secretario del IX Congreso Nacional de Arquitectura y participado en la creación del Colegio de Arquitectos. Junto a Sánchez Arcas, había construido la Fundación Rockefeller en Madrid (1927-28) o el Hospital Provincial de Toledo (1931).

En 1935 comenzó la construcción de la nueva Residencia de Estudiantes, en la Ciudad Universitaria de Madrid[19]. Por su parte, Sert había sido anfitrión de Le Corbusier durante su primera a España, en mayo de 1928, invitándole a impartir varias conferencias[20]. Posteriormente, colaboró intermitentemente en el estudio de Le Corbusier en la Rue de Sèvres (París) durante 1928, 1929 y 1931. En 1929, participó en el CIAM II de Frankfurt, siendo uno de los impulsores del GATEPAC y la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-37). Profesionalmente, había sido autor de algunas de las primeras obras de la modernidad española, como las viviendas de la Calle Muntaner (con Sixte Illescas, Barcelona, 1929-31), la Casa Bloc (con Josep Torres Clavé y Joan Bautista Subirana, Barcelona, 1932-36), el Dispensario Central Antituberculoso (con Torres Clavé y Subirana, Barcelona, 1934-38) o las casas de fin de semana en Garraf (con Torres Clavé, Barcelona, 1935).

Políticamente, mientras Keil do Amaral no era afín al *Estado Novo* portugués, Lacasa y Sert estaban cercanos a la Segunda República española.

19. V. SAMBRICIO, Carlos / LACASA, Jorge: Luis Lacasa. Escritos 1922-1931. COAM, Madrid, 1976.
20. Cfr. SERT, José Luis: "Josep Lluís Sert. Entrevista con John Peter (1959)", en JUNCOSA, Patricia (ed.): *Josep Lluís Sert. Conversaciones y Escritos. Lugares de Encuentro para las Artes.* Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pp. 13-32.

CÓMO EXPORTARNOS? LAS APUESTAS DE PORTUGAL Y ESPAÑA PARA PARÍS 37

El pabellón portugués se situaba en la orilla norte del Sena, frente al italiano. Como otros edificios apoyados en el borde del río, servía de transición entre la Avenida de Nueva York[21] y el propio Sena, ofreciendo mayor altura hacia el río que hacia dicha avenida. Se trataba de un sencillo volumen paralelo al Sena, con planta aproximadamente rectangular y cubierta plana. El edificio aumentaba de 2 a 3 alturas en sus extremos, además de ensancharse en el suroeste y estrecharse en el noreste, acogiendo en dichos puntos los accesos y las escaleras, mientras que la parte central albergaba las salas de exposiciones, sencillamente yuxtapuestas paralelamente al discurrir del río (Fig. 4). El acceso al edificio podía realizarse tanto al nivel del Sena como al de la avenida, pues su vestíbulo, con una estatua de Salazar, constaba de 2 plantas, unidas por escaleras simétricas. El recorrido expositivo se organizaba para que "hubiese una gran facilidad de circulación para los visitantes y una secuencia lógica en la visita"[22]. Su punto culminante era la terraza, situada en la cubierta de las salas de exposiciones y a la que se accedía desde las escaleras laterales. Dominando el Sena desde las alturas, estaba concebida para la celebración de fiestas.

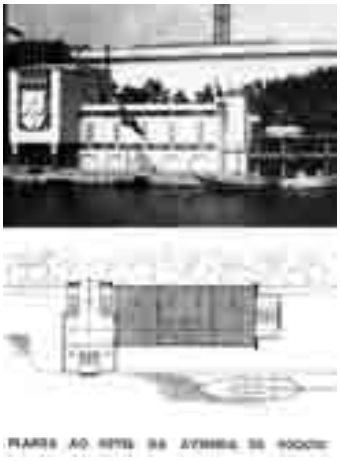


Fig. 4. Pabellón de Portugal en la Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne de París 1937. Francisco Keil do Amaral. Vista desde el Sena, planta primera. AA.VV.: *Keil Amaral: Arquitecto, 1910-1975*. Associaçao dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1992. *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n. 1, febrero 1938.

Aunque su propuesta del concurso era más ambiciosamente moderna, Keil do Amaral la matizó al construirla. Él mismo lo justificaba cuando el pabellón fue publicado, en febrero de 1938, en la revista del Sindicato Nacional de Arquitectos:

"En cuanto al aspecto del Pabellón, o mejor, a su estilo, conviene no olvidar que fue elegido en un concurso público cuyo programa exigía 'un edificio moderno pero portugués, y que fuera como un gran cartel de Portugal sobre el Sena´. […] el proyecto fue hecho, a pesar de todo, para responder a las bases del concurso, y de ahí un cierto número de elementos y unas formas que, en otras condiciones, con más libertad de acción, no se habrían empleado"[23].

Pese a que un concurso es apropiado para experimentar libremente, Keil do Amaral aludía a unas ciertas limitaciones. Los cambios más notables afectaron a la planta baja de las salas de exposiciones, que en el concurso se abría totalmente al Sena, así como a la aparición de esculturas en relieve sobre dicha fachada, junto al ritmo pautado de esta, influida por un cierto clasicismo. Las 2 piezas laterales también fueron modificadas, especialmente en sus encuentros con el terreno. El gran escudo portugués, a modo de "gran cartel", ya venía heredado de la propuesta del concurso (Fig. 5). El pabellón portugués no era plenamente moderno, pues "revelaba un significativo encuadramiento en la problemática estilística de la época"[24], como bien ha escrito Raúl Hestnes. Precisamente a partir de entonces, el Gobierno portugués comenzó a apostar por un llamado "estilo nacional", más próximo a una supuesta tradición portuguesa que a la modernidad entonces incipiente[25].

Su vecino ibérico, España, fue más ambicioso en su "exportación". Lacasa y Sert apostaron por una arquitectura que sirviera como aglutinante de otras disciplinas. Como Keil do Amaral, ambos arquitectos españoles estaban plenamente integrados en el círculo artístico de su país, lo que favo-

21. En aquel entonces, llamada Avenida de Tokyo.
22. KEIL DO AMARAL, Francisco: "O pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937", *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n. 1, febrero 1938, pp. 21-27.
23. Ibidem.
24. HESTNES, Raúl: "Keil Amaral e a arquitectura". Op. cit.
25. Cfr. HESTNES, Raúl: "Keil Amaral e a arquitectura". Op. cit.

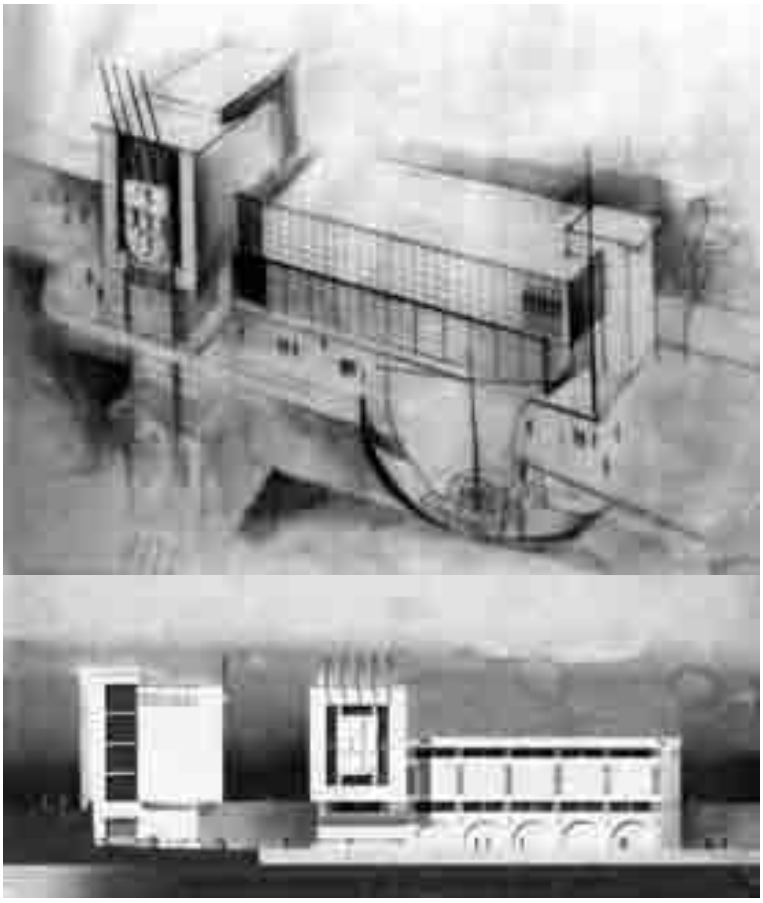


Fig. 5. Pabellón de Portugal en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* de París 1937. Francisco Keil do Amaral. Propuesta del concurso (arriba), planos para el proyecto construido (abajo). AA.VV.: *Keil do Amaral, o Arquitecto e o Humanista*. Câmara Municipal de Lisboa - Pelouro da Cultura, Lisboa, 1999. AA.VV.: *Keil Amaral: Arquitecto, 1910-1975*. Associaçao dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1992.

reció un diálogo muy fértil. El pabellón español, además de servir como amplificador propagandístico republicano, era una obra de arte total, interdisciplinar, donde participaron numerosos artistas de vanguardia. Y todo ello a pesar de la premura de su proceso de gestación, de lo que es buena muestra la creación del mural *Guernica*. Picasso decidió su argumento 2 meses después de haberse iniciado las obras del pabellón, tras producirse el bombardeo de la ciudad vizcaína el 26 de abril de 1937; apenas faltaba un mes para la inauguración de la feria.

El pabellón español era un buen ejemplo de esa arquitectura de mimbres vanguardistas que ya había superado la primera ortodoxia moderna mediante su "vernacularización" y diálogo con el contexto y la cultura. El patio en torno al cual giraba era el núcleo espacial generador de un verdadero "lugar" a modo de oasis, necesario como consecuencia de su ubicación en un recinto ferial, en un "no-lugar" por definición, según la terminología de Marc Augé[26]. Si el conservador pabellón portugués de Sevilla 1929 se organizaba alrededor de un patio marcado por el sonido del agua de una fuente, el vanguardista pabellón español de París 1937 tenía su propio patio con su propia fuente, pero en este caso se trataba de la *Fuente de Mercurio*, de Alexander Calder (Fig. 6).

26. V. AUGÉ, Marc: *Los no Lugares: Espacios del Anonimato*. Gedisa, Barcelona, 2001.

Fig. 6. Pabellón de España en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne de París 1937*. Josep Lluís Sert, Luis Lacasa. Archivo Histórico y Archivo Fotográfico del COAC - Demarcación de Barcelona. Fotógrafo: Jean-Michel Kollar (París).

DE PARÍS AL MOMA... Y MÁS ALLÁ. 90 AÑOS, DE LA RETAGUARDIA A LA EJEMPLARIDAD

Tras décadas marcadas por una arquitectura sumamente conservadora, París 1937 supuso un cambio de actitud de España y Portugal en su manera de exportarse al mundo. Ambos países ibéricos apostaron por primera vez por una arquitectura de raíz moderna, aunque España lo hizo de manera más ambiciosa, mientras Portugal participó de aquel contexto un tanto ecléctico, paralelamente al ambiente general de incertidumbre. No obstante, en ninguno de los dos casos se reflejaba la realidad cotidiana de ambos países que, en general, distaba de los más avanzados.

La suerte futura de Keil do Amaral, Sert y Lacasa fue dispar. Aproximadamente a partir de 1937, los arquitectos portugueses fieles a la modernidad, entre ellos el propio Keil, convivieron dentro de su país con unos límites impuestos, de manera un tanto conformista. Como ha escrito Raúl Hestnes:

"La búsqueda que Keil do Amaral comenzó con base en raíces culturales diversas, se orientó hacia una concepción arquitectónica que, sin desvirtuarse teórica y formalmente, fuese tolerable por el régimen, permitiendo, como es lógico en un creador, el ejercicio de su actividad como arquitecto"[27].

En España, la situación tras la Guerra Civil fue algo diferente. Sert y Lacasa, entre otros, salieron del país. Mientras Lacasa emigró a la URSS, Sert lo hizo a Estados Unidos, donde fue decano de la Escuela de Harvard y alcanzó una gran proyección internacional, convirtiéndose seguramente en el arquitecto español más relevante del siglo XX.

Después de 1937, los arquitectos portugueses matizaron sus pretensiones modernas, mientras en la España de posguerra se produjo un cierto paréntesis

27. HESTNES, Raúl: "Keil Amaral e a arquitectura". Op. cit.

Figura 7. Portada del catálogo de la exposición *On-Site: New Architecture in Spain* (MoMA, Nueva York, 12 febrero-1 mayo 2006). Editado y con ensayo de Terence Riley.

de una década. Sin embargo, a finales de la década de 1940 y comienzos de 1950, se apreció un cambio notable en ambos países. En España, con las obras de Cabrero, Coderch & Vals, Fisac, Oíza & Laorga, etc. En Portugal, con su incorporación por primera vez al CIAM VIII, celebrado en 1951 en Hoddeson (Inglaterra), donde Alfredo Viana de Lima y Fernando Távora ejercieron como representantes portugueses[28]. Precisamente, Sert fue uno de los responsables de elaborar los resultados de dicho congreso[29].

A partir de entonces, con el empuje de notables obras en los 1950 y 1960, la arquitectura ibérica ha ido forjando su carácter y creciente prestigio internacional, basados en ciertos valores ya presentes en esos primeros pabellones modernos: la convivencia entre lo contemporáneo, lo popular, lo global y lo vernáculo, el servicio y respuesta a las necesidades humanas, la adaptación al contexto físico, social, cultural y económico, su capacidad dialéctica y relacional, etc. Estrategias, valores y mensajes también de actualidad en los presentes tiempos de incertidumbre.

Hoy, 90 años después de París 1925, las arquitecturas española y portuguesa, así como sus Escuelas, se encuentran entre las más prestigiosas y respetadas del mundo. Siza, Moneo, Souto de Moura o Cruz & Ortiz son solo algunos de los numerosos estudios ibéricos con relevantes obras y premios internacionales y que, simultáneamente, han permanecido distanciados de la llamada arquitectura del espectáculo. En el caso español, este largo camino se materializó en 2006 en un hecho sin precedentes, cuando el MoMA de Nueva York albergó *On-Site: New Architecture in Spain*[30], la primera exposición monográfica que este centro dedicaba a la arquitectura de un país. En el último siglo, la arquitectura ibérica ha pasado de ocupar una posición periférica a constituir un verdadero referente internacional (Fig. 7).

28. Cfr. MAIA, Maria Helena / CARDOSO, Alexandra: "Portugueses in CIAM X", en AA.VV.: *20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties. Conference Proceedings.* Oporto, 2014, pp. 193-213.
29. Cfr. GIEDION, Sigfried: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition.* 1ª ed.: Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1941. (Versión castellana de Jorge Sainz: *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición.* Ed. definitiva: Reverté, Barcelona, 2009, p. 671).
30. 12 febrero-1 mayo 2006. www.moma.org/calendar/exhibitions/86?locale=es [29.11.2015].

SERT EN SAINT-PAUL-DE-VENCE, 1959-1964: EL PROYECTO COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Carlos Labarta Aizpún, Aitor Acilu

La vida personal y profesional del arquitecto José Luis Sert está ligada a ciudades como Barcelona, París, Nueva York o Boston por lo que, seguramente, su figura representa la proyección más internacional[1] de la arquitectura española del siglo pasado, un nómada moderno[2] que expandió sus raíces mediterráneas más allá de nuestras fronteras. Pero acaso lo más profundo de su obra, se entiende desde la estrecha relación que mantuvo con los artistas más destacados del siglo XX y los trabajos que junto a ellos realizó en un intento continuo de integración de la arquitectura con las artes. Tras una vida nómada, germinada en sus viajes iniciáticos por el Mediterráneo, Sert en la costa Azul francesa, en Saint-Paul-de-Vence, regresa al universo material del que surgió. Como una suerte de nostalgia la materia primera, aquella que impregna la retina y el espíritu del artista, torna en una de sus obras más significativas.

El surgimiento y crecimiento de la modernidad arquitectónica en relación con las vanguardias artísticas ha sido explorado en otros proyectos más difundidos[3]. Los mecanismos del proyecto de la casa-taller que Sert diseñó para el pintor Georges Braque en 1959 son el preludio de aquellos empleados en la Fundación Marguerite y Aimé Maeght construida en la misma finca de Saint-Paul-de-Vence, 1959-1964, como espacio de encuentro para artistas. Entre estos mecanismos adquieren especial importancia las relaciones formales derivadas de la articulación de las plantas mediante patios así como el tratamiento de la sección entendida como herramienta de construcción del espacio moderno, junto con un singular estudio del uso de la luz cenital, siguiendo la senda abierta por Le Corbusier.

MECANISMOS DE PROYECTO: DE LA CASA BRAQUE A LA FUNDACIÓN MAEGHT

Sert, durante los años en los que proyecta la casa taller y la propia Fundación, era decano en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard y había explorado ambos temas, la planta articulada con patios y la manipulación de la sección, en su propia casa en Cambridge, Massachusetts, 1958. En efecto, la casa para Georges Braque, finalmente no construida por el fallecimiento del pintor, se articularía igualmente mediante tres patios, siendo, en ambos casos, el central un cuadrado y los exteriores rectangulares (Fig. 1). Ambas casas se proyectan en parcelas longitudinales protegidas por muros que guardan y velan la

1. Cfr. COSTA, Xavier, HARTRAY, Guido (eds.), *Sert arquitecto en Nueva York*, Catálogo de la exposición homónima, Consorcio del Museu d´Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, abril 1997.
2. Cfr. *J.L. Sert, un sueño nómada*, Dossier del documental dirigido por Pablo Bujosa Rodríquez y producido por Alè Produccions, Oberon Cinematogràfica, La Perifèrica Produccions & IFFI Productions con la coproducción de RTVE y la participación de TV3. Textos de Patricia Juncosa Vecchierini y María Charneco.
3. Cfr. TÁRRAGO, Jorge, *Habitar la Inspiración, Construir el Mito*, TC Cuadernos, Valencia, 2007.

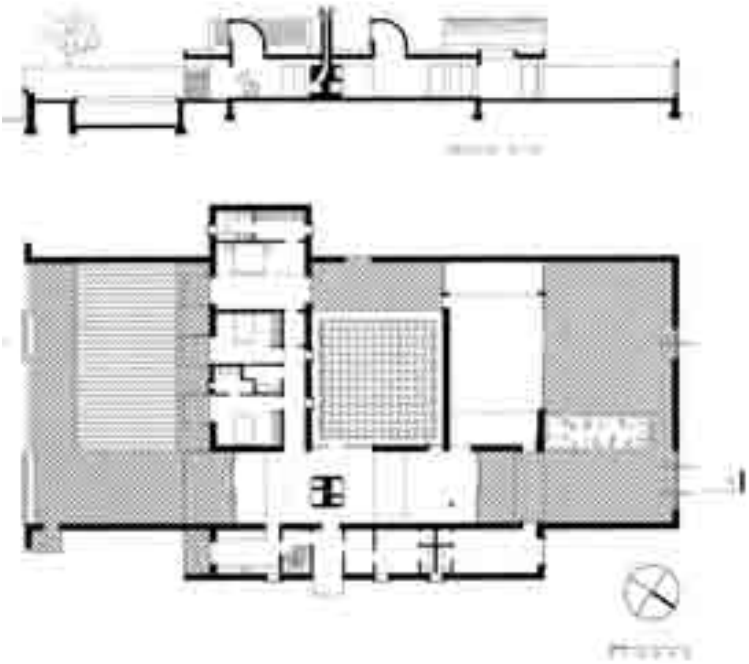


Fig. 1. Planta y sección de la Casa Braque, ROVIRA, J. M., Jose Luis Sert 1901-1983, Electa, 2001, p. 258.

intimidad de los patios. Como ocurre en Cambridge, también la casa en Saint-Paul-de-Vence alberga en los muros longitudinales los espacios de servicio tales como baños, cocina o habitaciones de servicio. La delimitación mediante muros, tan característica en las viviendas de Sert, no está determinada por una imposición o normativa urbanística, sino por la voluntad de controlar los gradientes de privacidad y exterioridad del espacio doméstico en continuidad con modelos universales. Este mecanismo de introversión mediante patios lo aprende Sert de la cultura mediterránea, lo yuxtapone con la herencia recibida en su sus estudios para las ciudades latinoamericanas y lo expande a climas más severos como el norteamericano. Como parte de un proyecto encadenado y universal el arquitecto tiene la ocasión de retornar, en Saint-Paul-de-Vence, al patio mediterráneo en todo su esplendor.

La casa-taller Braque en continuidad con la casa Sert articula su programa de forma similar a ésta, pero se distancia de ella en la respuesta al tratamiento de la luz. Si la luz del norte permitía en Massachusetts la apertura de grandes cristaleras sobre los patios el rigor del Mediterráneo invitará a Sert a optar por la compacidad de unos muros portantes de piedra, trasdosados al interior con un ladrillo hueco revestido de yeso, en los que se practican profundas incisiones que controlan la severidad de la orientación sur. La permeabilidad entre los patios se reduce de este modo a las aperturas puntuales diferenciando la percepción espacial entre ambas casas. Por el contrario el tratamiento de la luz impulsará a Sert a intensificar la investigación sobre la sección, retomando los mecanismos de captación de la luz que ya utilizara unos años antes en el estudio para Joan Miró, Palma de Mallorca, 1955. La casa Braque dispone de cinco lucernarios abovedados conformados como un cuarto de cilindro en los espacios principales: dos en la sala de estar, dos en el taller y uno sobre el dormi-

torio principal. Según se desprende de la información de los planos del proyecto[4] los lucernarios dejan su diseño constructivo abierto a dos posibilidades. Podían ser construidos bien como cáscaras de hormigón gunitado de 9 cms de espesor con lámina impermeabilizante al exterior o como semibóvedas de hormigón in situ de un espesor mayor y armado a definir. Sert en este proyecto tantea alternativas que, finalmente, verificaría en la Fundación Maeght.

Fig. 2. Maqueta de la Fundación Maeght, ROVIRA Josep M. (ed.), Sert 1928-1979 Mig segle d´arquitectura Obra completa, Fundació Joan Miró, UPC ETSAB, patrocinio de COMSA, Barcelona, 2005 (2).

Así la depuración de este mecanismo de captación de la luz constituye la aportación más significativa de esta casa al vocabulario de Sert. Los lucernarios no solamente suponen una evolución sobre las cáscaras de hormigón orientadas a los vientos dominantes en Palma de Mallorca sino que se reivindican como argumento de proyecto distintivo de su arquitectura[5]. De este modo no solo los utilizará seguidamente en la propia Fundación Maeght (incluido el proyecto de ampliación 1974-79) sino también en la Fundación Miró, Barcelona, 1972-75 confirmándose como una seña de identidad del conjunto de la obra de Sert.

El alzado norte[6] nos muestra cómo el tipo de lucernarios proyectados para la casa Braque son finalmente construidos en la Fundación. Este alzado se proyecta con seis lucernarios de hormigón abovedados, agrupados dos a dos, con orientaciones este y oeste respectivamente. Sert proyectó otras soluciones, que fueron finalmente desechadas, en las que mantenía únicamente los tres orientados al este, de tal modo que la sala de exposiciones temporales quedase bañada por la luz de la mañana. El claustro de los artistas se completa con las salas Braque, Kandisky, Miró y Chagall, las tres primeras con lucernarios orientados únicamente al este y la última, de menor dimensión y geometría cuadrada, con dos lucernarios enfrentados con orientaciones este-oeste[7]. Un detalle de la maqueta de esta zona del claustro de los artistas prueba hasta qué extremo los lucernarios se convierten en el argumento formal más expresivo, como un mar de olas, sobre la compacidad de unos muros ciegos que adaptan su geometría y trazado a la topografía existente[8] (Fig. 2).

Fig. 3. Celosía en el frente de entrada a la Fundacion Maeght, ROVIRA J.M., Jose Luis Sert 1901-1983, Electa, 2001, p. 261.

De la casa Braque el arquitecto también retoma para el proyecto de la Fundación el uso de las celosías como filtro mediador entre el espacio interior y el exterior. En el detalle constructivo para esta casa, fechado el 3 de abril de 1959, Sert define la celosía como *masonry tile grill using standards units, e.g., 25 cms by 25 cms, pattern to be determined*. Una celosía compuesta por piezas cerámicas estandarizadas con las que el arquitecto determinará el dibujo y la geometría. Tradición y modernidad condensadas en un detalle, toda vez que el uso del material tradicional permite, desde su estandarización, la flexibilidad. Siguiendo el mismo diseño, según una malla de geometría triangular, la celosía se convierte, a un tiempo, en nostalgia de las construcciones rurales mediterráneas y en nueva expresión del tratamiento del límite en la arquitectura de Sert. En la casa Braque las celosías se utilizan en los lucernarios como mecanismo de control de la luz. En la Fundación, por el contrario, solamente se emplearán en la planta baja en espacios singulares como la entrada (Fig. 3). El tránsito desde el patio de acceso al vestíbulo del edificio queda enmarcado por las celosías que se entienden como elementos de disolución puntual de la compacidad de los muros. Los lucernarios en la Fundación ya no disponen de ventilación permanente y las celosías son sustituidas por unas carpinterías fijas en hierro con una pequeña porción del vano resuelta con un mecanismo de oscilación accionado a distancia. Éste es uno de los cambios más significativos respecto al lucernario

4. El archivo Josep Lluís Sert de la Fundación Miró en Barcelona custodia siete planos del proyecto de la casa Braque, números de orden S 2396, S 2399, S 2400, S 2401, S 2402, S 2403 y S 2404.
5. ROVIRA, Josep M., *José Luis Sert, 1901-1983*, Electa, Milano, 2000, p. 258.
6. Documento S 2756, del Archivo Josep Lluís Sert de la Fundación Miró de Barcelona, 15 de abril de 1963, còpia fotogràfica, 20,3x25,3 cm, donació Jaume Freixa, 2003.
7. Documento S 2758, del Archivo Josep Lluís Sert de la Fundación Miró de Barcelona, 15 de abril de 1963, còpia fotogràfica, 20x25 cm, donació Jaume Freixa, 2003.
8. Documento S 2766, del Archivo Josep Lluís Sert de la Fundación Miró de Barcelona, FJM15941, 1964, còpia fotogràfica, 23x17 cm, donació Jaume Freixa, 2003.

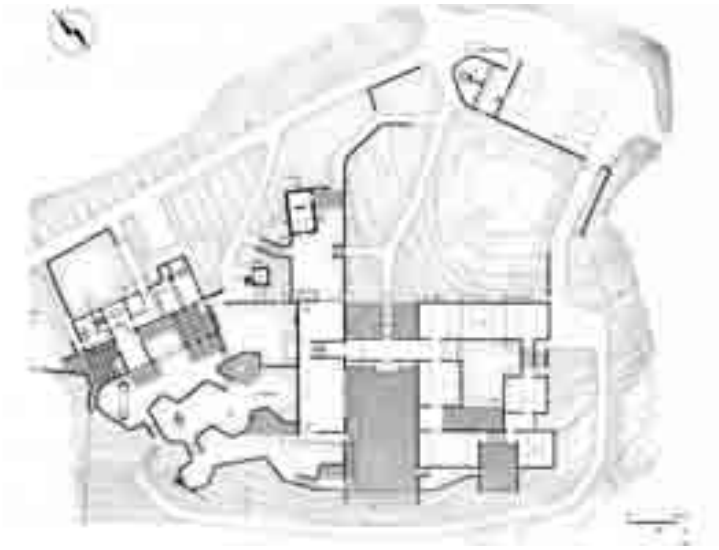


Fig. 4. Planta de la Fundación Maeght, BASTLUND, Knud, José Luis Sert, architecture, city planning, urban design, Les Editions d´Architecture Zurich, Verlag für Architecktur (Artemis), Zurich, 1967, p. 179.

de la casa Braque en el que se proyectaban tanto la celosía cerámica al exterior como la carpintería metálica con vidrio en la hoja interior definida como *steel sash with glazing, some units fixed, some to be operating for ventilation.*

La recuperación del patio[9] como mecanismo de articulación del proyecto y garante de su consistencia permite una lectura encadenada de estos proyectos, si bien en la Fundación Maeght la complejidad y singularidad del programa así como la respuesta a la topografía del lugar, implicará el abandono de la estricta composición neoplasticista a favor de una disposición más organicista, capaz de absorber las tensiones del entorno (Fig. 4). Tanto la casa Sert en Cambridge como la casa Braque se disponen sobre un plataforma horizontal lo que permite un rigor compositivo siguiendo los cánones de la modernidad. Este rigor únicamente se quiebra, como anticipo a lo que sucederá en la Fundación, en el diseño del muro del patio sur de la casa Braque cuando la plataforma avanza sobre la pronunciada pendiente hacia el sur. Por el contrario en la Fundación los patios no respetan la estricta geometría cuadrada o rectangular sino que, en un intento por guardar la intimidad de cada uno de los espacios y de ofrecer al visitante el encuentro íntimo con el arte en la naturaleza, se acotan las vistas y se complejizan las articulaciones. La composición resultante se aproxima más, especialmente en el claustro de los talleres de los artistas, a la riqueza de un poblado que a la seriación mecanicista moderna. Así se explicita en el bellísimo plano topográfico y de situación que muestra la singular organización del conjunto de la parcela con la casa Braque en el extremo oeste, las casas Maeght interpuestas y, hacia el este, la Fundación como un poblado arracimado en el límite entre la suave pendiente y el precipicio.

Ya desde los esbozos iniciales, fechados en 1959, Sert articuló la propuesta como una serie de volúmenes: la casa del director por un lado, por otro la zona denominada de la alcaldía (la *Mairie*) con la sala de exposición permanente y la biblioteca y, finalmente, el claustro de los artistas como las tres unidades de partida que se fueron tejiendo y fundiendo por una serie de vacíos. Estos primeros croquis (Fig. 5), realizados en tinta sobre papel blanco, anuncian la disposi-

9. Referir a la discusión sobre la recuperación del patio en el diseño de las diferentes escalas del proyecto, desde la vivienda a la ciudad, por BASTLUND, Knud, "The Rebirth of the Patio", en *José Luis Sert, architecture, city planning, urban design*, Les Editions d´Architecture Zurich, Verlag für Architecktur (Artemis), Zurich, 1967, pp. 134-135.

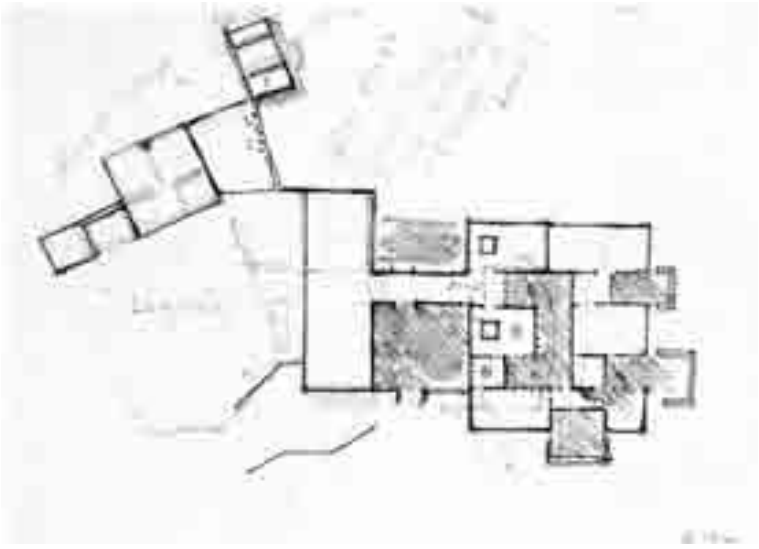


Fig 5. Croquis de planta, ROVIRA J.M., Jose Luis Sert 1901-1983, Electa, 2001, p. 260.

ción final. Con unos sugerentes trazos adaptados a la topografía Sert construye o excava seis vacíos: el patio de acceso, el de la alcaldía, el espacio interior de los artistas todavía en forma de U y tres patios abiertos al paisaje en la zona de los artistas que le permiten al arquitecto recortar y articular la propuesta con el borde de la ladera. La importancia de los vacíos esculpidos, como masas extraídas, se manifiesta en el intenso color anaranjado con el que Sert los rellena, atrapando en sus trazos la luz del Mediterráneo. Esta solución, de la que germina el proyecto final, no fue evidente desde el inicio. La primera propuesta, fechada el 2 de diciembre de 1958, presentaba una solución más extendida sobre el límite sur de la parcela, en la que se diluía el sentido y la percepción del patio y en la que no figuraba todavía el claustro de los artistas. La configuración carecía del sentido de compacidad y unidad del proyecto final.

El crecimiento orgánico de piezas sobre el paisaje se verifica también en el proyecto de ampliación de la Fundación que el arquitecto realiza en 1974[10]. Si analizamos los croquis[11] observamos que esta voluntad de entronque y enraizamiento con lo existente precisa de patios irregulares que faciliten, desde un criterio de orden unitario, los múltiples encuentros periféricos. Sert enfatiza las articulaciones entre las piezas y las miradas sobre el paisaje. De este modo seguirá, tanto en planta como en sección, los mismos mecanismos de proyecto utilizados en la primera fase. La imagen de la maqueta así lo prueba[12].

LA MEDIDA DE LA CONSTRUCCIÓN

La casa Braque anticipa igualmente la sinceridad constructiva, despojada de cualquier decoración añadida, como mejor expresión de una espacialidad esencial. Los croquis de los alzados del proyecto, realizados sobre papel sulfurizado amarillo, se colorean con lápices. Cada color corresponde a un material: el tono crema para los muros portantes construidos con piedra del lugar y el gris para los lucernarios de hormigón. Lo sustantivo es la expresión del material desde el conocimiento de que en su manifestación, directa y elocuente, reside la única definición posible de un espacio que se quiere desnudo para la

10. El proyecto de la ampliación consistía en una gran sala de encuentros, una biblioteca, una terraza y un patio abierto sobre el paisaje, denominado patio Chillida, que articulaba el extremo de la propuesta con el entorno. Este proyecto de ampliación, a diferencia del primero que lo firmaba únicamente el equipo de Sert, fue firmado tanto por Sert, Jackson and Assoc. Inc. con domicilio en 44 Bratle St., Cambridge, Massachusetts, como por Cabinet Lizero, Arch. con sede en 22 Blvd. Alexandre III, Cannes, A.M.

11. Documentos S 2795 y S 2796 del Archivo Josep Lluís Sert de la Fundación Miró de Barcelona, FJM15918 y FJM15917, 30 de diciembre de 1974, rotulador y lápiz de papel sobre papel, 28x21,5 cm, donació Jaume Freixa, 2003.

12. Documento S 2782 del Archivo Josep Lluís Sert de la Fundación Miró de Barcelona, FJM15931, 1974, cópia fotogràfica, 8,5x11 cm, maqueta ampliació, donació Jaume Freixa, 2003.

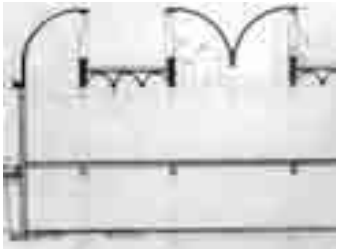


Fig 6. Sección, FREIXA Jaume, Josep Lluís Sert, SantaCole ETSAB, Barcelona, 2005, p. 114.
Fig. 7. Croquis de situación, ROVIRA J.M., Jose Luis Sert 1901-1983, Electa, 2001, p. 259, (2).

mejor exposición no solamente de las obras de arte sino, con ellas, de la vida misma. Así se entiende por ejemplo que en la sección constructiva del proyecto se indique que el suelo es también de hormigón sin ningún pavimento añadido o que, para la zona del estudio del pintor, se diseñe un techo de bóvedas prefabricadas igualmente de hormigón[13].

En la Fundación Maeght la estructura define el espacio sin elementos intermedios o superpuestos que dificulten su percepción integral. Sobre esta estructura desnuda, bañada en luz, se recortan las esculturas expuestas o se disponen los lienzos. Sert limita la paleta de materiales a dos: el hormigón y la cerámica. El primero para los elementos estructurales de cubierta, el segundo para los muros de cerramiento y los pavimentos tanto interiores como exteriores. La limitación material no es un signo de escasez sino de intensidad toda vez que posibilita la continuidad de la mirada y la comprensión del espacio. En clave moderna el edificio afirma la equivalencia de las decisiones constructivas, proyectuales y estéticas sin advertir diferencia alguna entre ellas.

Esta sinceridad constructiva y su expresión final se encuentran por tanto en la base creativa de la Fundación y es deudora, a su vez, de la definición geométrica de todo el conjunto que se debe a la formulación de dos medidas. La primera es la dimensión de las piezas abovedadas de hormigón (Fig. 6), con una distancia de 125 cms entre ejes según una secuencia de 110 cms correspondiente a las bóvedas y 15 cms a los nervios entre ellas, que se subdividen en tres estrías con una central de 5 cms en la que se disponen las guías para la iluminación. A su vez el zuncho final en su encuentro con el lucernario es de 28 cms de dimensión que toma igualmente el muro de fachada. La segunda es la definición geométrica de los lucernarios que caracterizan el conjunto. La cáscara de hormigón, construida según un cuarto de circunferencia, tiene un espesor de 15 cms y se traza con un radio interior de 192 cms y un exterior de 208 cms descansando sobre un zuncho de hormigón que toma la dimensión del muro de fachada de 28 cms. La luz, en planta, del lucernario es de 235 cms. Los criterios modernos de economía, precisión, rigor y universalidad que ya proclamara Le Corbusier en *Après le cubisme* en 1918 quedan materializados en este esfuerzo constructivo. Pero, de igual modo, el diseño constructivo, en un diálogo constante entre tradición y modernidad, es deudor de las prácticas ancestrales tan apreciadas por Sert para resolver los temas de la iluminación y la ventilación. En uno de los croquis del proyecto Sert anota dos referencias: una relacionada con el transparente de la catedral de Toledo, la segunda con la ventilación en zonas de la India. Tal es su confianza en estos mecanismos heredados de la tradición vernácula que escribe: *"see indien breeze catchers photo GSD"*. Sin duda habría advertido los captadores de brisa en alguna de las imágenes de los archivos de la Graduate School of Design de la que era decano.

Otra de las claves compositivas del proyecto estriba en las posibilidades constructivas derivadas del espesor del muro de 28 cms al servicio de las posibilidades implícitas en el hueco: ventanas para mirar, ventanas para ventilar, ventanas para iluminar. La composición del vano implica la asunción de la complejidad. La modernidad pronto comprendió que el dictado de la *fenêre en longueur* acotaba las posibilidades de intermediación entre el interior y el exterior de los edificios. La sala principal de exposiciones en el ala de la *Mairie* evidencia esta realidad. Las fachadas este y sur modifican el diseño inicial de los huecos, según el plano fechado en 14 de julio de 1959 con celo-

13. La composición de este techo de hormigón, *vaulted roof of precast shells*, para la zona del taller del pintor Braque, es la siguiente: *1. Concrete bond between adjacent shells; 2. Rubble and porous tile fill; 3. Reinforced concrete topping; 4. Waterproofing membrane; 5. Sand bed; 6. Dry lay terra-cota tiles.*

sías triangulares, para asumir las diferencias de orientación. Hacia el este se diseña una celosía de malla rectangular subdividida en cuatro franjas horizontales mientras que al sur se construye una malla más tupida con seis franjas. Ambos huecos permiten una vano inferior practicable libre de celosías quedando sobre la celosía sur un hueco rasgado fijo.

Fig. 7. Croquis de situación, ROVIRA J.M., Jose Luis Sert 1901-1983, Electa, 2001, p. 259, (2).

En esta sala las obras de arte, la pintura de Miró, la escultura de Chillida, interactúan con el conjunto formando parte de un universo unitario con la arquitectura y con su proyección hacia el exterior en el que las figuras de Giacometti en la adyacente plaza de la Mairie se funden con la naturaleza. El proyecto como experiencia matérica se une a la expresión artística, e igualmente en el caso de Sert, a su propia experiencia personal, privilegio reservado a un selectivo elenco de arquitectos modernos.

TOPOGRAFÍAS ARTICULADAS Y EL PAISAJE DEL LABERINTO

La obra surge, simultáneamente, de dentro hacia fuera –contrariamente a las apariencias como recordaría Wright- y desde el exterior hacia adentro, consciente de que en la medida en que el proyecto se vincule al lugar será capaz de preservarlo. Recientemente, en una de las conferencias más reveladoras en el mundo académico en estos últimos años, el arquitecto Javier García-Solera[14] recordaba cómo definía Coderch la casa Ugalde. Decía: "La casa Ugalde es un señor que tenía un paisaje maravilloso y construyó una casa para preservarlo". Al margen de la profundidad de esta definición, y a los efectos que nos ocupan, ciertamente la Fundación Maeght contribuye a guardar un lugar, y su memoria, desde el origen de la pequeña capilla dedicada a San Bernardo y que queda integrada en el conjunto, hasta su final lejano en el mar Mediterráneo a través de las colinas de pinos sobre las que dos grandes tejas invertidas recogen el agua y evocan la presencia del hombre en el paisaje[15]. Un paisaje a cuya preservación se entregó devocionalmente Joan Miró.

Aquellos croquis iniciales de Sert (Fig. 7), resueltos como piezas excavadas en el paisaje, se ajustan finalmente a las cotas de la naturaleza. La sucesión encadenada de volúmenes tiene, en este proyecto, la dificultad añadida de adaptarse a la topografía respetando las necesidades del programa. El arquitecto establece tres niveles básicos de los espacios exteriores: el espacio entre la casa del director y la *Mairie* en la cota 53,78 m; la plaza central de la *Mairie* en la cota 49,72 m similar a la cota superior del claustro de los artistas 49,58 m; y los espacios exteriores aterrazados de enlace con el precipicio en la cota 48,40 m. Estos niveles tienen su traslación a los espacios interiores que se disponen según el siguiente criterio. La cota básica de la planta de acceso corresponde con la 50,14 m que se prolonga hacia tres de los espacios que definen el claustro de los artistas: la sala de exposiciones temporales, la sala Braque y la sala Miró. Desde esta cota se puede acceder al claustro exterior mediante una escalera de tres huellas de 35 cms hasta alcanzar la cota 49,58 m. Las salas Chagall y Kandinsky se encuentran en la cota 48,46 m. Para bajar a las mismas puede hacerse desde la sala de exposiciones temporales o desde la sala Miró, mediante una escalera de 11 huellas de 35 cms, en un recorrido circular. Cada una de las salas se reconoce como un volumen independiente y es precisamente en las piezas de articulación entre ellos donde se absorben las escaleras y se permiten las vistas sobre el claustro o sobre el paisaje circundante. Esta sucesión de niveles en los suelos de las salas del claustro no se corresponde con una fragmentación de los niveles

14. GARCÍA-SOLERA, Javier, "Lo urbano". Conferencia pronunciada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad San Jorge, Zaragoza, 16 de marzo de 2016.

15. La fuerza expresiva y simbólica de los dos semicilindros a modo de dos grandes tejas invertidas ha tenido influencia en otros arquitecturas importantes y será utilizado por Antoni Bonet en la casa Cruylles, Girona, 1968. Cfr. FREIXA, Jaume, "Sert et la Mediterranée: leçons apprises et leçons enseignées" en la revista *Domus Mare Nostrum, habiter le mythe Méditerranéen*, comisario exposición y escenografía Jean-Lucien Bonillo, coautores del catálogo y comisarios asociados Tim Benton, Francisco Cifuentes, Jaume Freixa, Richard Klein, Etienne Léna, Carles Muro, Marida Talamona, Yannis Tsionis, exposición en L´Hôtel des Arts, Centre d´Art du Conseil Général du Var, Toulon, 8 marzo-11 mayo, 2014.

Fig. 8. Jardín del Laberinto, ROVIRA Josep M. (ed.), Sert 1928-1979 Mig segle d´arquitectura Obra completa, Fundació Joan Miró, UPC ETSAB, patrocinio de COMSA, Barcelona, 2005, (2).

de la cubierta que se mantiene a la misma cota dibujando su perfil sobre el paisaje mediante los lucernarios descritos.

Igualmente la cota de acceso 50,14 m se prolonga hacia el edificio de la *Mairie* cosido verticalmente por una escalera que va entregando sus descansillos en las diversas plataformas, la más singular en la cota 51,40 m de la sala principal y la biblioteca así como la 53,78 de conexión con el espacio exterior que conduce a la casa del director, y la 57,81 del suelo de la terraza superior abierta exterior. El espacio principal fija su altura libre en la cota 56,44 explicitando, de este modo, el carácter central de esta sala. Desde la misma, a través de unos grandes huecos con celosías[16] y otro lejano sobre los bosques. Toda vez que se ha elevado la cota 1,26 m sobre la plaza esta sala se conecta al exterior por su fachada sur sobre las terrazas que dibujan el encuentro con la pendiente. Sobre la escalera, y sobre el límite sur de la pieza longitudinal de la *Mairie*, se disponen transversalmente a ella las dos grandes tejas de hormigón in situ, con una anchura 740 cm y una altura de 240 cm, y un vuelo a ambos lados de la fachada de 300 cm.

Esta sucesión de cotas que enlazan con rigor los volúmenes se diluye en la conformación de los espacios exteriores, entendidos como terrazas abancaladas que abandonan el rigor de la geometría ortogonal para aceptar la sinuosidad de la colina y, con ella, un organicismo explícito para construir el jardín del laberinto singularmente dispuesto entre la casa del director, la *Mairie*, y las colinas próximas y lejanas. Este espacio exterior denominado Laberinto es el fruto de la estrecha colaboración entre Sert y su amigo Joan Miró (Fig. 8). No en vano, el encargo de la Fundación Maeght se produce tras la visita del coleccionista de arte y galerista en Paris Aimé Maeght al taller que Sert había construido para el pintor en Mallorca[17]. Singularmente el jardín, al igual que el resto de la Fundación, es la expresión de la integración total de todas las artes en la construcción del espacio. Arte, naturaleza y arquitectura se funden en un proyecto unitario.

A principios de 1959 Sert le ofrece a Miró la ocasión de seguir colaborando. Ese fue el año de la gran exposición de Miró en el MOMA de Nueva York y tuvo que recuperarse tanto del éxito como del aturdimiento para emprender el trabajo de la Fundación Maeght. Como le escribe a Sert:

> "La estancia en Estados Unidos ha supuesto para mí, ahora en mi madurez, un enorme impacto que, naturalmente, repercutirá en mi obra. Todo ello me ha dejado un poco aturdido y he necesitado unos días para recuperar el equilibrio. Una vez recuperado, echo carbón a las calderas del taller para despegar pronto a todo gas"[18].

Desde el primer momento Miró fue consciente de la importancia y trascendencia del proyecto, felizmente aceptado:

> "He estado pensando mucho en la Fondation. Es una oportunidad única para hacer algo extraordinario, único en el mundo, en la estela de Gaudí, desde una perspectiva viva y actual. Durante mi estancia en Mont-roig me dedicaré intensamente a ello"[19].

Sert y Miró trabajaron en equipo intercambiando cartas, croquis, fotografías de maquetas y toda la información disponible. El hecho de que el arquitecto estuviese en Estados Unidos obligó a Miró a una estrecha relación con Maeght, no exenta a veces de tensión: "Maeght se va civilizando, eliminando flores y puñetas"[20]. Ni los grandes artistas quedan exentos de la lucha por la

16. El diseño de las celosías de esta sala fue modificado en el transcurso de la obra. En los planos del proyecto se observan las celosías de malla triangular sustituidas en obra por malla rectangular.
17. Cfr. JUNCOSA VECCHIERINI, Patricia, "La influencia del taller" en *Miró Sert, la construcció d´una amistat*, Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca, desembre 2006-març 2007, pp. 176-199. En este artículo se narra, entre otros temas, la visita de Maeght al taller de Miró en Palma y la relación ahí surgida.
18. MIRÓ, Joan, carta a Josep Lluís Sert desde Saint-Paul-de Vence, 9 de julio de 1959, en JUNCOSA VIECCHIERINI, Patricia (ed.), *Miró-Sert en sus propias palabras, correspondencia 1937-1980,* edita Centro de Documentación y Estudios Avanzados (CEDEAC) y Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca, Murcia-Palma de Mallorca, 2008, pp. 346-349. Cartas conservadas en The Josep Lluís Sert Collection, Special Collection Department, Frances Loeb Library, Harvard University, Cambridge, Massachusets.
19. MIRÓ, Joan, carta a Josep Lluís Sert desde Saint-Paul-de Vence, 12 de agosto de 1959, en JUNCOSA VIECCHIERINI, P., pp. 346-349.
20. MIRÓ, Joan, carta a Josep Lluís Sert desde Palma de Mallorca, 26 de noviembre de 1963, en JUNCOSA VIECCHIERINI, P., *Miró-Sert en sus propias palabras, correspondencia 1937-1980,* pp. 346-349.

pureza y esencialidad de su obra. De la lectura de la correspondencia de esos años entre ambos autores se desprende una unidad de acción y un reconocimiento mutuo a la obra de cada uno. La pretendida colaboración en equipo en pos de la unidad de la obra de arte total fue un objetivo desde el inicio acometido con sinceridad:

> "Naturalmente, es indispensable que tú también estés. Tenemos que llevar una vida independiente, sin tonterías, porque será trabajando en equipo, sobre el terreno, cuando vendrán el entusiasmo y las ideas"[21].

De entre los trabajos de Miró para la Fundación Maeght destacan tres piezas por su simbolismo y repercusión espacial: el Arco, la Horca y el Huevo. Tres obras de cuya construcción, en sucesivas misivas, va dando cuenta el artista:

> "El Arco está acabado y es impresionante. Perfectamente acorde con la arquitectura. Escultura de la Horca. La hemos estado trabajando en la Fondation y ellos seguirán hasta dejarla a punto para que, cuando nosotros vayamos la próxima vez, le añadamos materiales y la dejemos lista. El Huevo, como escultura, un éxito. Ahora Papitu está haciendo pruebas de vidriado. Dentro de unos días iré yo para decorarlo y dejarlo terminado"[22].

El trabajo en el laberinto ilusionó a Miró:

> "Todo queda magnífico y creo que te gustará y te sorprenderá. Hemos ido más allá de lo que todos creían. Ahora están montando la gran escultura en bronce, la Horca. Pesa 5 toneladas. El Arco pesa 45 toneladas. Como verás son cosa seria"[23].

La entrega total del artista a esta obra queda manifestada en la delicadeza de su comunicación con Sert: "La inauguración será el 24 de julio. Maeght me asegura que te ha escrito. Yo ya he hecho la maqueta para el *châle* que ese día se regalará a las señoras"[24]. La Fundación en Saint-Paul-de-Vence anticipa estrategias contemporáneas similares que ponen en relación las artes visuales y la arquitectura. Con frecuencia igualmente desarrolladas en un medio natural tienen la capacidad de transformar un paisaje formulando, con ello, una nueva lectura de la arquitectura moderna en su relación con la naturaleza.

REGRESO AL MEDITERRÁNEO: "CONJUNCIÓ DEL PENSAMENT SERTIÀ AMB L´ÀRAB"

La búsqueda en la tradición mediterránea como fuente y recurso de avance del proyecto moderno en Sert presenta múltiples referencias. Sus viajes por el Mediterráneo, su vinculación a Ibiza, sus constantes referencias a lo primitivo y vernacular como universo desde el que extraer claves y figuraciones para sus obras, han sido ya estudiadas[25]. Pero en el marco de esta comunicación cabe recordar que el año en el que se inaugura la Fundación Maeght en Saint-Paul-de Vence coincide, acaso no por casualidad, con la apertura de la mítica exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York *Architecture Without Architects A short introduction to non-pedigree architecture*, comisariada por Bernard Rudofsky (1905-1988) (9 de noviembre,1964-7 de febrero, 1965). La célebre muestra reunió una colección de imágenes de arquitectura anónima de todo el mundo, destacando su eficacia y sus valores plásticos. Y esa colección incluía un buen número de fotografías referidas a la arquitectura popular española que, de este modo, se convirtió en una especie de tácito protagonista del acontecimiento.

No es tan conocido, sin embargo, que otra importante conexión española con la exposición vino de la mano de José Luis Sert, en aquel momento

21. MIRÓ, Joan, carta a Josep Lluís Sert desde Palma de Mallorca, 28 de febrero de 1962, en JUNCOSA VIECCHIERINI, P., *Miró-Sert en sus propias palabras, correspondencia 1937-1980,* pp. 346-349.
22. MIRÓ, Joan, carta de 26 de noviembre de 1963, op.cit.
23. MIRÓ, Joan, carta a Josep Lluís Sert desde Saint-Paul-de Vence, 5 de marzo de 1964, en JUNCOSA VIECCHIERINI, P., *Miró-Sert en sus propias palabras, correspondencia 1937-1980,* pp. 346-349.
24. MIRÓ, Joan, carta de 5 de marzo de 1964, op.cit.
25. Cfr. PIZZA, Antonio (ed.) *J. LL. Sert y el Mediterráneo*, con textos de Jaume Freixa, Enric Granell, Juan José Lahuerta, Fernando Marzá, Antonio Pizza, Josep M. Rovira y una antología de escritos de Josep Lluís Sert, Ministerio de Fomento, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1995.

Fig. 9. "Conjunció del pensament sertià amb l'àrab", S808, Arxiu Josep Lluis Sert, Fundació Joan Miró, Barcelona.

Decano de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, quien aconsejó y recomendó a Rudofsky. Por medio de una carta fechada el 25 de septiembre de 1962, el propio Rudofsky le pide ayuda y consejo en el momento que le encargan la exposición. Tras haber descrito el objetivo de la misma sobre arquitectura vernacular o anónima Rudofsky se dirige a Sert en la confianza de que él es una de las pocas personas que pueden comprender el objetivo de la exposición. Ello revela, una vez más, la manifiesta conexión de Sert con la tradición. Y no únicamente con una mirada retrospectiva sino necesariamente vinculada a la realización del proyecto moderno. Así, en el siguiente párrafo de la misiva, solamente una palabra aparece subrayada y es, nuevamente: *modern*. Rudofsky enfatiza que "*What I really want are imaginative photographs taken by architects or photographers with an eye for modern architecture"*[26]. Entre esos arquitectos que pueden tomar fotografías imaginativas con una mirada moderna se encuentra el propio Sert y así se lo solicita Rudofsky quien, agradecido, reconocerá su contribución en el libro homónimo publicado con la exposición[27].

El viaje a esta tradicional y anónima arquitectura, en el caso de Sert a la arquitectura vernacular mediterránea, se propone como mecanismo de comprensión y desciframiento esencial de la modernidad. Sert anhela una arquitectura al margen de estilos, expresión de distintas épocas y de culturas diversas:

> "Estas construcciones mediterráneas de todas las épocas, puramente utilitarias, las más de las veces son de una simplicidad magnífica y de una dignidad que querríamos ver prodigada en las grandes ciudades de hoy. La arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!"[28].

Acaso no sea casualidad que el propio Le Corbusier, en otro viaje, en este caso a España, escribiera a su madre alabando, de igual modo, la victoria de lo latino frente a los nórdicos:

> "Contrairement au credo de Léger, je pensé que la première vague machiniste a éprouvé les Nordiques. Et l´heure de l´intelligence du jugement sain et de l´harmonie vient, et c´est l´heure latine[29]".

La Fundación Maeght no solo no es ajena a este viaje de retorno al Mediterráneo, sino que encuentra en él su verdadero significado. Buena prueba de este viaje son algunas de las fotografías que tomó el propio Sert y se conservan en su archivo de la Fundación Miró de Barcelona. Todo ello perseguido en el anhelo de un diseño unitario que el propio Sert admirara de las arquitecturas tradicionales en sus viajes, entre otros, a Egipto, al Machu Pichu peruano o a Túnez. En el dorso de una fotografía[30] que muestra las cubiertas con cúpulas de un poblado el arquitecto escribió: "Sentit unitari dels pobles àrabs". Todavía las confluencias en las búsquedas de Sert en estas tradicionales arquitecturas habrían de quedar plasmadas de un modo más elocuente cuando ante la imagen[31] que él tomó en otro de sus viajes, en la que se observan unas cubiertas abovedadas en un poblado, escribió: "conjunció del pensament sertià amb l´àrab" (Fig. 9).

Éste es el resumen de sus búsquedas, encontrar un diseño unitario que relacione su obra con la naturaleza como los poblados de las culturas mediterráneas. Y ésa es su última pretensión en la Fundación Maeght.

26. RUDOFSKY, Bernard, Carta a José Luis Sert, 25 de septiembre de 1962, The Museum of Modern Art Archives, New York.
27. PIZZA, Antonio, "El Mediterráneo: creación y desarrollo de un mito" en Antonio Pizza (ed.) *J. LL. Sert y el Mediterráneo,* p. 12.
28. SERT, Josep Lluís, "Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna", AC 18, 1935, recogido en Antonio Pizza (ed.) *J. LL. Sert y el Mediterráneo,* p. 217. Igualmente se recogen en este libro los escritos de Sert "La arquitectura popular mediterránea", AC 18, 1935 y "Poblaciones mediterráneas", AC 18, 1935.
29. LE CORBUSIER, Carta a su madre, 1 de agosto de 1931, documento R2-1-130, Fondation Le Corbusier.
30. Documento S 789 del Archivo Josep Lluís Sert de la Fundación Miró de Barcelona, FJM17142, Viaje a Túnez, 1974, copia fotográfica, 18x24 cm, donación Josep Lluís Sert, 1982.
31. Documento S 808 del Archivo Josep Lluís Sert de la Fundación Miró de Barcelona, FJM17160, copia fotográfica, 16x24 cm, donación Josep Lluís Sert, 1982.

LOS REYES MAGOS DE ORIENTE Y DOS GRANDES OBRAS DE ARQUITECTURA DE FISAC

Rubén Labiano Novoa

"No-one would remember the Good Samaritan if he'd only had good intentions; he had money as well[1]".

Miguel Fisac proyectó para los PP. Dominicos el Colegio Apostólico en Arcas Reales (Valladolid, 1952-53), el Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas[2] (Madrid, 1955-58) y la Ampliación del Real Monasterio de Santo Tomás (Ávila, 1959). Estos proyectos no fueron su primera incursión en la arquitectura religiosa, pues ya había hecho antes la Capilla del Espíritu Santo en la calle Serrano (Madrid, 1942) y la Capilla de montaña en Jaca (Huesca, 1943); pero sí fueron sus primeros trabajos para la Provincia del Rosario de la Orden de Predicadores (PP. Dominicos)[3] y, fundamentalmente los dos primeros, los hitos más importantes en el período que ha pasado a ser una referencia ineludible al hablar de los años 50 en España. La iglesia del conjunto de Arcas Reales le valió su primer reconocimiento internacional al obtener la Medalla de Oro de la exposición de Arte Sacro de Viena en 1954.

Fig. 1. Bombardeo de Manila durante la Guerra del Pacífico.

Estas obras, especialmente el Teologado de Alcobendas y Arcas Reales, han sido muy estudiadas, pero no lo han sido tanto las circunstancias específicas en las que se produjeron los encargos que las hicieron posibles; circunstancias que nos remiten al contexto bélico de la Guerra del Pacífico añadiendo una especial singularidad a su construcción (Fig. 1). La primera referencia escrita a este contexto bélico la encontré en la Guía de Arquitectura de Palencia, en la nota sobre el Colegio de Santo Domingo, obra del arquitecto dominico Fray Francisco Coello de Portugal, en la que los autores de la Guía escriben[4]:

"En el panorama de la arquitectura española de los años 50 y sesenta, destacó la amplia labor constructiva que emprendieron los PP. Dominicos, en gran parte motivada por las indemnizaciones recibidas de EE.UU. por daños en sus instalaciones de Filipinas durante la 2ª Guerra Mundial". (seguida de los ejemplos de Arcas Reales, Colegio Aquinas en Madrid, Iglesia de Santo Domingo en Valladolid y la ampliación del Convento de Santo Tomás en Ávila).

Esta comunicación es el resultado de la investigación llevada a cabo para verificar hasta qué punto esto que había leído en la Guía de Palencia y corroborado después de palabra en otros contextos dominicos era cierto, y conocer,

1. THATCHER, Margaret, [TV Interview for London Weekend Television Weekend World (1980 Jan 6)]
2. Conocido como Convento, teologado e iglesia de San Pedro Mártir de los Padres Dominicos.
3. La Orden de Predicadores, o Dominicos fundada por Santo Domingo de Guzmán en el siglo XIII estaba organizada en la península ibérica, hasta fechas recientes, en cinco provincias que se correspondían aproximadamente con los territorios históricos de los antiguos reinos de la corona de Castilla, Aragón, Portugal, al territorio de Andalucía y a la denominada provincia del Rosario (de Filipinas) volcada fundamentalmente en la labor en Extremo Oriente y sin presencia en España hasta mediados del siglo XIX. También incluyen en cada provincia diferentes territorios de ultramar ligados a la expansión apostólica de cada provincia a lo largo de la historia. Estas provincias tienen organigramas independientes y funcionan de modo autónomo en sus labores específicas y también en lo que hace referencia a los encargos de arquitectura. Así los encargos recibidos por Miguel Fisac provienen de la provincia del Rosario.
4. A.A.V.V., *Palencia: Guía de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, 2001, p. 161.

2

3

Fig. 2. Proyectil japonés impacta el edificio principal de la Universidad de Santo Tomas.

Fig. 3. Fray Silvestre Sancho.

en caso de que lo fuera, el alcance de este atípico mecenazgo. Las primeras investigaciones conducían de modo general a la Biblioteca del Congreso Americano, las bibliotecas presidenciales de Truman y Eisenhower y a los archivos del gobierno de Filipinas. Investigando por el lado dominico descubrí con sorpresa que una buena parte de la documentación referida a su labor en Filipinas estaba en España, concretamente en Ávila[5] en un archivo de indudable valor histórico, sabiamente custodiado por el dominico Padre Polvorosa. En los índices del archivo se apuntaban referencias a unas War Claims que podían estar en relación con lo buscado. El resultado no pudo ser más satisfactorio, con una riqueza de documentación de, formada por la relación histórica de los capítulos de los dominicos de Filipinas (máximo órgano de gobierno interno) con sus actas correspondientes, la correspondencia entre los distintos superiores de la Orden en esos años y los bufetes de abogados que participaron en las reclamaciones y singularmente la correspondencia personal entre el Provincial Silvestre Sancho y el arquitecto Miguel Fisac.

Durante mi trabajo sobre la obra del arquitecto dominico Fray Francisco Coello de Portugal[6], había podido indirectamente conocer más de cerca la Orden de Predicadores y el modo, diferente al actual, en que estaba organizada en España en los años 50. Me llamó entonces la atención la condición estanca entre las distintas provincias de dominicos, y la singular relación de Fisac con una de ellas.

La Orden de Predicadores estaba por entonces distribuida en España en distintas provincias con un funcionamiento autónomo e independiente a todos los niveles, también el económico. Los tres proyectos de Fisac fueron encargos de la Provincia del Rosario, también llamada Provincia de Filipinas[7], por ser en estas islas dónde tenía concentrada su labor pastoral; y fueron sí, financiados con dinero proveniente de las indemnizaciones de la Segunda Guerra Mundial recibidas del gobierno americano por los dominicos, como compensación por las destrucciones y los daños en sus bienes que había provocado la invasión japonesa (Fig. 2) y la posterior recuperación de las islas por los americanos.

De este modo tan curioso, y sin pretenderlo, el gobierno americano hizo posible que la arquitectura española diese un importante paso al frente en un campo, el de la arquitectura religiosa, en el que se puso en rápida sintonía con los movimientos europeos de vanguardia en ese ámbito, adelantándose una década a las derivaciones estéticas del Vaticano II.

La relación de Fisac con la provincia dominica de Filipinas había comenzado unos años antes en Madrid en donde, a través de amigos y relaciones comunes, frecuentó el trato con el dominico P. Silvestre Sancho (Fig. 3), entonces rector de la Universidad de Santo Tomás (Fig. 4) que los dominicos tienen en Manila[8], la más antigua de Asia (1611), y forzosamente afincado en Madrid en donde le había sorprendido el inicio de la Guerra del Pacífico. Los lazos establecidos fueron profundos y la convivencia estrecha como revela la abundante correspondencia posterior entre los dos conservada en el archivo de los dominicos. La relación en la etapa de Madrid no tuvo como consecuencia encargos de arquitectura, pues el P. Sancho no tenía en ese momento ningún tipo de cargo o competencia que le pusiera en la disposición de poder hacer encargos, pero todo cambió a partir de 1951. En ese año el P. Sancho vuelve a Filipinas como provincial de la Orden de Predicadores, cargo en el que perma-

5. *Archivo de la Provincia del Santísimo Rosario de Filipinas*; Real Convento de Santo Tomás, Ávila. En adelante citado como APRosario.
6. LABIANO, Rubén J., "*Los 60 años de arquitectura de Fray Francisco Coello de Portugal (1953-2013)*", Tesis Doctoral inédita, Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra, 2016
7. Con los siglos, y sin dependencia alguna de España, la provincia fue ampliando su espacio de actuación; y en 1951, además de Filipinas, comprendía los territorios misionales de Japón, China, Formosa y Tonkin (actual Vietnam); y el Provincial residía en Manila. En 1951, consecuencia en gran medida de las revueltas maoístas en el sudeste asiático, que les cierran muchas puertas en Oriente, la Provincia decide ampliar su campo de misión a Venezuela y Chile.
8. Fray Silvestre SANCHO, O.P., (Encinacorba, 1893 - Madrid, 1981). En 1936 fue nombrado Rector de la Universidad de Santo Tomás en Manila. A finales de 1941 volvió a España de vacaciones, pero ya no pudo regresar a Manila porque ocurrió el ataque japonés a Pearl Harbour, en Hawai. Empezó la guerra y se cerraron las comunicaciones por mar y aire. Permaneció en España hasta que fue nombrado Provincial de los Dominicos en el Extremo Oriente entre 1951 y 1960.

necerá casi diez años. Durante ese tiempo es el responsable de liderar, canalizar y organizar una labor apostólica en plena expansión. El abundante trabajo pastoral en las islas va acompañado en el tiempo de una abundante cosecha de vocaciones para la Orden en España que parece no tener fin. La península, en la que hasta hacía bien poco apenas tenían una organización mínimamente estable, se convirtió en un semillero de frailes a los que había que formar y alojar. Se hizo necesaria una infraestructura propia de conventos, colegios apostólicos y centros de formación. Y es en ese momento cuando el P. Sancho no dudó en requerir de los oficios de su viejo conocido, el arquitecto Fisac. La Guerra en el Pacífico había posibilitado su encuentro en Madrid y ahora, esa misma guerra que tantos destrozos y sufrimiento había llevado al Extremo Oriente, va a posibilitar un reencuentro.

Fig. 4. Feb. 1945, Universidad Santo Tomas, Manila.

El P. Sancho, hombre de gran visión, cultura, profunda formación y fuerte carácter, con muy buenas dotes de gestor, no duda en emprender cuantas empresas considere adecuadas para su misión pastoral y compromete en su tarea todos los medios de los que dispone.

Desde comienzos de 1952, pocos meses después de la toma de posesión de su cargo en Manila, ya se conserva correspondencia entre el P. Sancho y Fisac en la que se hace referencia a los primeros diseños. Sensible de inicio a la idea de renovación del arte y la arquitectura religiosa, considera al arquitecto manchego como el más adecuado para la construcción de los nuevos edificios para los dominicos. Elección motivada más por la sintonía personal y por el reconocimiento a su quehacer profesional que por una identificación con un compromiso de renovación del arte sacro que pudiera representar Fisac. De hecho su prudencia de gobernante le llevará a moderar lo que pueda ser considerado como excesivamente avanzado. Lo vemos con ocasión de una pequeña polémica en torno a las pinturas del comedor en Arcas Reales[9].

> "No quisiera que te molestases pero me han escrito que últimamente estuvo el P. Gral. en Valladolid y durante dos horas estuvo visitando la Colegiatura. Todo le gusto muchísimo; pero al llegar al comedor de los Padres y ver aquellas pinturas, torció el gesto y dijo que si también nosotros, como los dominicos franceses queríamos meter en nuestras casas a Picaso (sic).
>
> Tu ya sabes lo que ha pasado en Francia y yo no quisiera que a nosotros se nos pudiera tener ni por un momento de sospechosos. Te ruego hagas cuanto puedas para que aquellas pinturas sean sustituidas por algo mas clásico y así nos evitaremos disgustos y rencillas. Apelo a tu buen sentido y que me darás gusto en esto. Aunque cueste algo mas, que le vamos a hacer. Aquella Crucifixión y aquel milagro de los panes a mi francamente no me gustan, ni creo sean del agrado de ningún padre fuera de un par de ellos. No digo que estén mal o bien. Pero yo conozco mis clásicos. Y para ti será mucha más gloria el cambio. Todo el mundo con la obra, pero con aquellas pinturas no lo va a estar nadie".

Polémica que prosiguió con las vidrieras del oratorio de los Padres, en las que de nuevo el P. Sancho alerta contra su excesiva modernidad, asociada de nuevo a la figura de Picasso[10].

> "Ahora me preocupan las vidrieras del Oratorio de los Padres. (…) La Sta. Sede ya ha hablado y la Orden ya ha pagado bien caro las tonterías de los dominicos franceses y me dice el P. General que no quiere que la Santa Sede vuelva a meterse otra vez, ahora con los dominicos españoles.
>
> Si las vidrieras estuviesen ya hechas en estilo picasiano, que se destruyan y sean sustituidas por otra cosa más espiritual".

9. Carta del P. Sancho a Miguel Fisac, Manila 9 de marzo de 1954. APRosario; 5 izquierda, tomo 30, legajo 34, *Correspondencia Miguel Fisac y Provincial P. S. Sancho (1952-1959).*
10. Carta del P. Sancho a Miguel Fisac, Manila 27 de marzo de 1954
APRosario; Ibid., *Correspondencia ...*

Fig. 5. Iglesia de Santo Tomás, Santo Tomas Plaza, Intramuros, Manila, 1945.

El P. Sancho tenía a su arquitecto, tenía planes de expansión en España y los proyectos para llevarlos a cabo, pero ninguno de los tres edificios hubiera sido posible sin contar con los medios económicos para llevarlos a cabo, medios que llegaron en buena medida, como hemos dicho, del gobierno americano.

El 10 de abril de 1954 el P. Sancho escribe a Miguel Fisac[11]:

"Mi querido Fisac: (…) Para tu consuelo te diré que el tío Sam suelta *la mosca* y nos paga daños de guerra y otras cosas. Son unos milloncejos…".

La historia de esta singular financiación arranca en la Segunda Guerra Mundial, durante la fase que fue conocida como guerra del Pacífico, cuando las Islas Filipinas sufrieron intensos bombardeos, tanto por las tropas japonesas de ocupación como por las tropas de liberación estadounidenses. Las pérdidas humanas y materiales fueron cuantiosas y afectaron también al gran patrimonio de las órdenes religiosas (Fig. 5), casi todas españolas, asentadas allí desde hacía siglos. Al término de la guerra, en 1946, el Congreso de los Estados Unidos aprobó la *Philippine Rehabilitation Act* o *Tydings Act*[12] con el objetivo de proveer al pago de indemnizaciones de guerra a las personas y entidades cuyas propiedades habían sufrido daños como consecuencia de la guerra. Entre esas entidades figuraban muchas órdenes religiosas, como la Orden de Predicadores. Esta ley fue seguida de dos leyes más, en 1952 y en 1959 que permitieron solicitar reclamaciones adicionales. A la primitiva War Damage Commission, le siguió en 1951 la War Claims Commission para estudiar todos los expedientes de indemnizaciones.

En el archivo de la Provincia de Filipinas ubicado en el Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, se conserva parte de la documentación de la War Damage y la War Claims Commissions que afecta a los dominicos (el resto está en el archivo de la Orden en Hong-Kong), y que permite un seguimiento bastante aproximado del proceloso proceso legal recorrido.

11. Carta del P. Sancho a Miguel Fisac de 10 de abril de 1954. APRosario; Ibid., *Correspondencia …*

12. On April 30, 1946, the Philippine Rehabilitation or the Tydings Act of 1946, passed by the US Congress, was approved by the US President. This Act created the US Philippine War Damage Commission, authorized it to expend a total of $400,000,000 in payment of private war-damage claims and another $120,000,000 for the restoration of public property. Of this latter amount $57,000,000 was alloted to the commission itself. The Commission opened its offices in Manila towards the end of 1946, but the public property claim payments did not begin until the later half of 1947. Private property claims started April 1948, the month of President Roxas death. The Act also provided for the transfer of $100,000,000 surplus property of the United States to the Philippines. The Philippine Armed Forces received large quantities of valuable military equipment and supplies. The Bureau of Telecommunications which was created by Executive Order No. 94 on October 4, 1947, obtained surplus equipment and supplies from the Suplus Property Commission. The Government Telephone Service, inaugurated on January 15, 1949, obtained practically all its equipment from the surplus. During its tenure, the Commission considered 1,248,901 claims and paid out more than $388 million. It helped restore buildings and facilities throughout the Philippine Islands, and enabled thousands of Filipinos to reestablish themselves in business, in agriculture, and in other pursuits. The Commission, headed by Frank A. Waring as its chairman, completed their final report in 1951 and disbanded.

6

7

Figs. 6 y 7. Campo de internamiento en la Universidad de Santo Tomás.

En 1948, acogiéndose a la Ley, la Orden de Predicadores hizo efectiva su petición de indemnizaciones por los daños sufridos en sus conventos, en la Universidad de Santo Tomás y en el Colegio de San Juan de Letrán[13]. Los daños eran los ocasionados por los bombardeos, e incluían también los derivados del hecho de que la Universidad de Santo Tomás fue usada como campo de concentración (Figs. 6 y 7), debido a una decisión tomada por los propios americanos que por su ubicación e instalaciones consideraron que era el mejor lugar para servir como campo de concentración de sí mismos, empeño en el cual las autoridades de la Universidad prestaron toda su colaboración. Además de los daños directos ocasionados por la guerra incluyeron también en su petición otro tipo de reclamaciones como la de las bodegas de Pandacan que se habían visto forzados a vender a una empresa japonesa durante la ocupación y cuya reversión solicitaban.

Conviene recalcar que el gobierno americano se mostraba especialmente favorable a los pagos de estas indemnizaciones de guerra, más allá de las obligaciones de justicia, por sentirse de alguna manera obligado y deseoso de tener gestos amistosos con el pueblo filipino, habida cuenta de que el país había estado bajo su control desde 1898 hasta 1946 en que consiguió su plena independencia. Por tanto durante la ocupación japonesa las Filipinas estaban bajo control americano y de alguna manera habían fallado en la protección del pueblo filipino frente al invasor. Además un cierto sentimiento antiamericano había tomado cuerpo en la sociedad filipina y deseaban contrarrestarlo.

Por otro lado había un empeño especial en indemnizar a las instituciones religiosas por dos razones: la primera porque habían asumido un papel importante durante la guerra ayudando generosamente al pueblo filipino y al pueblo americano (Fig. 8); y la segunda porque los Estados Unidos consideraban en ese momento a la Iglesia Católica como un poderoso aliado capaz de contrarrestar con su doctrina el empuje del comunismo en el Extremo Oriente.

La cantidad reclamada sufrió oscilaciones, en función de la propia ley; ya que en un primer momento sólo permitía reclamar los daños sufridos por los

13. La Orden de Predicadores encargó al despacho de abogados de Manila "Ramírez y Ortigas" la defensa de sus intereses. La firma fijó sus honorarios sobre la base de un porcentaje de la cantidad cobrada como indemnización.

Fig. 8. Liberación del campo de internamiento de Santo Tomas (05 Febrero 1945).

edificios, y más tarde incluyó daños a las personas y el mobiliario, y también pagos en concepto de la ayuda prestada a las fuerzas armadas o población civil americana por las instituciones religiosas durante la guerra. La Orden de Predicadores llegó a reclamar la cantidad equivalente a 5.789.239 $ dólares americanos de la época[14].

Esta cantidad fue objeto de ajuste a la baja por parte de la War Claims Commission atendiendo a sus propios criterios, valoraciones y consideraciones, incluso políticas. Si bien, como se ha dicho, las instituciones religiosas podían ser consideradas como aliadas frente al comunismo, en el caso de los dominicos al ser sus miembros y superiores, atendiendo al pasado de las islas, españoles en su mayoría y, considerando la situación política del momento en España, los dominicos fueron vistos en la War Commission[15] como *fascistas*, *pro-Franco* y hasta *nazis*[16] y no encontraron una acogida muy favorable[17].

El proceso negociador exigió por parte de la Orden un esfuerzo jurídico notable. Dado que la Comisión estaba radicada en Washington exigió numerosa correspondencia y frecuentes viajes desde Filipinas a Manila. Para facilitar las cosas implicaron en los trámites a los dominicos de los Estados Unidos. El proceso negociador encontró una general resistencia y las negociaciones marcharon casi siempre a la contra, haciendo dudar en muchos momentos de un resultado final mínimamente satisfactorio. Los representantes legales de los dominicos mantuvieron una defensa estricta y ambiciosa desde el plano legal; acudiendo al Congreso y al Senado en busca de apoyos políticos, solicitando la ayuda de la Cruz Roja americana para que testificara a favor de la labor humanitaria desempeñada por los dominicos durante la guerra, y pidiendo en Nueva York el apoyo del mismísimo General McArthur[18].

Como resultado de todo el proceso recibieron *la mosca* a la que aludía el Padre Sancho. Con fecha de abril de 1954 sumando lo percibido a nombre de la Orden de Predicadores, a nombre de la Universidad de Santo Tomás y a nombre del colegio de Letrán, recibieron en total (Fig. 9), la cantidad de 1.446.137$ (el equivalente en 1954 a unos 86 millones de pesetas). El dinero lo reciben en varios pagos[19] y les fue ingresado directamente en los Estados Unidos a nombre de los dominicos de aquel país. Esta era una condición de la War Commission[20] que permitió además ahorrarse la retención del 17% de impuestos, preceptiva en caso de cobrarlo en Filipinas[21].

De este modo la Orden de Predicadores pasó a disponer de unos fondos extra en los Estados Unidos, en los que nunca había confiado del todo pero, seis años después de la primera petición de indemnizaciones y siendo Provincial el P. Sancho, eran ya una realidad. La War Commission establecía que los fondos debían emplearse en Filipinas, aunque también, y en aparente contradicción, establecía que los fondos no fuesen a Filipinas para ahorrarse los impuestos correspondientes. Pero esto no supuso un problema, pues la Orden llevaba ya gastados desde 1945 más de catorce millones de pesos filipinos en reconstrucciones y reformas, acometidos inmediatamente después de la guerra para poder recuperar cuanto antes el ritmo normal de trabajo en la Universidad de Santo Tomás y en los conventos y colegios; por lo que podía justificar un gasto previo en las Filipinas dentro de los objetivos previstos por la War Commission.

14. Equivalente a unos 290 millones de pesetas de la época. Sirva como referencia de la cantidad que el proyecto del Teologado de Alcobendas tuvo un presupuesto de 55 millones de pesetas.

15. La War Claims Commission estaba formada por Daniel F. Cleary (Chairman), Georgia L. Lusk y Myron Weiner. Los tres miembros habían sido elegidos por el Presidente demócrata Harry S. Truman. Desde el 20 de enero de 1953 el presidente de los Estados Unidos era el republicano Dwight D. Eisenhower. Los tres cesaron en su cargo en diciembre de 1953.

16. "*Hay en Washington un ambiente muy desfavorable para Santo Tomas, debido a una propaganda insidiosa de que los Padres Dominicos son "fascistas","pro-Franco" y hasta "Nazis". Nadie se ha ocupado de contrarrestar esta propaganda, que al no ser combatida se ha tomado por buena*". Carta de los abogados del caso, Ramírez y Ortigas, al Padre Ríos, Washington, 29 de julio de 1953 APRosario; 2 izquierda, tomo 018, Carpeta "*War Damage. Correspondencia con el Sr. Joaquín Ramírez*".

17. "*El miembro católico de la comision tiene más miedo que verguenza literalmente y no se atreve a nada, absolutamente a nada. El miembro judío es un hlpócrita redomado, que no tiene una mala palabra ni una buena acción por lo menos a favor de los católicos. La señora miembro tercero es una fanática protestante, que no puede ni quiere comprender que haya nada bueno entre los católicos. Por si todo eso fuera poco, entre los tres se odian entrañablemente, apenas se hablan entre sí y todos tienen miedo a perder su puesto, porque todos son Demócratas. En estas circunstancias nuestra labor es muy dificil*". Ibid. APRosario; Ibid. "*War Damage...*".

18. "*Antes o después del viaje a Chicago (según las circunstancias) iremos a Nueva York para hablar al general McArthur*". Memorándum sobre los War Claims de los abogados del caso, Ramírez y Ortigas, de fecha de 27 de julio de 1953. APRosario; Ibid. "*War Damage...*".

19. Parte de los fondos, unos 12 millones y medio de pesetas los habían recibido en dos pagos entre el año 1949 y el 1950 de la Philippine War Damage Commission, que funcionó entre 1946 y 1951 dando paso después a la War Claims Commission.

En la práctica, el dinero se cobró en USA y quedó en poder del provincial dominico de la Provincia de Chicago, el P. Hughes[22], que fue quién lo recibió, y quien antes de entregar los fondos al P. Sancho exigía garantías del uso del dinero, para no incurrir en delito ante la justicia de Estados Unidos[23]. A tal efecto, el abogado de Manila, Joaquín Ramírez, aconseja al P. Sancho redactar una carta justificativa del destino del dinero[24].

De esta manera los dominicos recibieron sus 'milloncejos'; pero las cantidades cobradas no correspondían al total de daños demandados, y las gestiones prosiguieron. Se conserva en el archivo de Ávila correspondencia al respecto y una nueva solicitud de fondos no pagados de la War Damage Commission fechadas el año 1963. Es probable que la cifra final cobrada fuera mayor, aunque no haya sido localizada en los archivos de Ávila, pero tiene menos importancia a los efectos de esta investigación, pues en esa fecha los tres edificios de Fisac ya estaban proyectados y construidos.

Fig. 9. Memorandum War Claims.

Lo importante a resaltar es que durante el provincialato del P. Sancho, éste dispuso de una suma adicional de fondos que le permitió ir más allá en los planteamientos de los encargos a Fisac. Se conservan varias cartas suyas dando cuenta al arquitecto manchego de las aprobaciones al alza de los presupuestos de cada proyecto. Así, el proyecto de Arcas Reales paso de 15 a 25 millones de pesetas[25]. El de Alcobendas alcanzó los 55 millones[26]. Y el de Ávila cuya construcción estuvo en el aire pudo hacerse por 15 millones. Y digo que le permitió ir más allá, pues en los planes de la orden ya estaba el construir y potenciar su estructura física en España, pero se ganó en ambición y amplitud de miras. El tener el dinero depositado en USA facilitó también en el plano práctico la compra en aquel país de material puntero y suministros para los proyectos. A estas compras alude el P. Sancho, en relación a Alcobendas, en carta a Fisac[27] y llevarlas a cabo fue la ocasión de un viaje de Fisac a los Estados Unidos en 1955[28] para conocer y seleccionar el material para ese mismo proyecto y visitar y conocer recientes edificios, entre ellos alguno llevado a cabo por la Orden.

Durante el mandato del P. Sancho se consolida en la Provincia un desplazamiento de intenciones en los planes de futuro de la institución. Por razones pastorales y lo incierto de la situación político-militar en Extremo Oriente[29], los dominicos quieren trasladar recursos de aquella zona hacia España, para las casas de formación (son el futuro de la Provincia). La decisión se toma con la llegada del P. Sancho a Manila y se va materializando a lo largo de su provincialato, en una serie de medidas económicas, de venta de activos, movimiento de capitales etc., en las que el cobro de las indemnizaciones de guerra es un factor más, no el único e incluso no el más importante, pues la decisión de potenciar los centros de formación en España se toma antes de cobrar el principal en 1954; pero qué duda cabe que sirvió para consolidar, refrendar y cualificar esa decisión.

"La situación político-militar del Extremo-Oriente debe preocuparnos; y esa preocupación debe servirnos de acicate para tomar algunas medidas, de tipo económico, que vamos a presentar a la aprobación de los Padres del Consejo". (Nota del P. Sancho para los Padres del Consejo de Provincia, 1954?).

20. "*In any case in which any money is payable as a result of subsections (b) and (c) to a religious organlzation or its personnel functioning in the Philippines, such money should be paid upon request of such organization to its affiliate in the United States; Provided, that all money thus paid to such affiliated religious organization in the United States shall be used by such affiliate for the purpose restoring the educational, medical and well fare facilities described in sub sections (b) and (c) and loca ted in the Philippines*". Section 7- (f} of the War Claims Act.

21. "*Provision has been made for payment in the United States of amounts allowed for the reason that if paid in the Philippines, the funds will be subject to a 17 percent tax on sales of foreign exchange in the Philippines, with the result that when building, materials and school and hospital equipment will be purchased in the United States, 17 cents of every dollar would necessarily be paid to the Philippines Governement*". Sections 7-(b) through (g), of the War Claims Act. (Report No. 729, September 6 (legislative day September 4, 1951), to accompany S. 1415).

22. Fr. Leo Edward Hughes (Boston 1893 – Nueva Orleans 1966). Provincial of the Province of St. Albert the Great (1948 - 1956).

23. "*El Padre Hughes ha recibido esos fondos en fideicomiso y ha firmado un documento diciendo que se emplearán para la reconstruccion y rehabilitacion de las propiedades situadas en Filipinas y destruidas durante la última Guerra. Por eso, el Padre Hughes quiere tener alguna seguridad de que en el caso de ser investigado por le Comisión o el Congreso Americano, podrá justificar cómo se han empleado esos fondos*".

Carta de los abogados del caso, Ramírez y Ortigas, al Padre Sancho, 27 de agosto de 1954
APRosario; 2 izquierda, tomo 018,

"No tengo para que enfatizar la importancia de este Memorándum-Proyecto. Se trata de ver como aseguramos la vida de nuestras casas de estudio en España, en vista de las condiciones mundiales, que no sabemos lo que nos traerán dentro de algunos años.

Necesitamos tener una política consistente de traslado de medios económicos hacia nuestras casas de formación. Y es bueno que los Padres Procuradores de Manila y Hong Kong sepan ya desde ahora a qué atenerse en esta cuestión tan fundamental.

Agradeceré muchísimo estudie con cariño este plan, que acaso no sea el mejor, pero que es, en mi opinión, bastante factible sin implicar serios peligros a nuestra estabilidad económica, ni en Filipinas ni en Hong Kong.

Con el tiempo acaso pueda sacarse más capital. Pero, por ahora creemos que es suficiente con el que queremos trasladar". (Carta del P. Sancho al P. Consejero de la Provincia, Manila, 27 de febrero de 1957).

Los resultados en el plano arquitectónico de este desplazamiento de intenciones, hubiesen sido diferentes sin lo que supuso la inyección económica *made in USA*. Como decía el P. Sancho: "*Todo esto (los problemas presupuestarios de los proyectos) cambiaría si América nos pagase el War Claim, que nos toca más de un millón de dólares y entonces todo se arreglaba. Pero…*"[30].

Afortunadamente el dinero llegó y con él, la amplitud de miras creció regalando a la arquitectura española de los 50 dos de sus obras más señaladas. Fue necesaria la destrucción que trae una guerra, unida a lo incierto de un futuro de más guerra y más violencia, para que en el otro extremo del mundo floreciera una arquitectura de vanguardia. Hubo un trasiego de fondos, pero también de ideas. Con ocasión de sus relaciones con Filipinas, Fisac fue invitado a visitar el Extremo Oriente, y la influencia en su arquitectura fue notable, visitó también los Estados Unidos, y la arquitectura de Arcas Reales no es la misma de Alcobendas, se percibe una evolución que no es en modo ajena al patrimonio material e inmaterial adquirido en sus relaciones con Oriente. Pero esto es tema para otra comunicación.

24. "*Creo que esa carta servirá para preparar al Padre Hughes con el fin de que me reciba y atienda con más simpatía. Por mi parte parte, llevaré cartas de los Rectores de Manila, así como declaraciones juradas para demostrarle al Padre Hughes que después de la Liberación, los Dominicos llevan gastados más de catorce millones de pesos P~14,000,000.00) en la reconstrucción y rehabilitación de los edificios, equipos y materiales destinados a fines educacionales*". Ibid., APRosario; Ibid.,

25. "*En relación con la obra de Valladolid te diré: He conseguido que mi Consejo apruebe el gasto total de 25.000.000 para ella. Pero ni un céntimo más*". Carta del P. Sancho a Miguel Fisac, Manila, 15 de marzo de 1953. APRosario; Ibid., *Correspondencia ...*

26. "*También hemos aprobado el presupuesto (de Alcobendas), no de 48.500.000 sino de 55.000.000 para que así tengamos incluso para el moviliario (sic)*". Carta del P. Sancho a Miguel Fisac, Manila, 13 de febrero de 1955. APRosario; Ibid., *Correspondencia ...*

27. "*Necesito también la lista completa de las cosas que queremos comprar en los Estados Unidos: herraje; efectos sanitarios, refrigeración, etc etc*". Carta del P. Sancho a Miguel Fisac, Encinacorba, 17 de julio de 1955. APRosario; Ibid., *Correspondencia ...*

28. "*He visto aquí todos los herrajes y demás materiales que pueden servirnos y también sus precios y demás condiciones para poder getionar en Madrid el permiso de importación*". Carta manuscrita de Miguel Fisac al P. Sancho, Chicago, 23 de septiembre de 1955. APRosario; Ibid., *Correspondencia ...*

29. Guerra de Corea (1950-53); Guerra de Indochina (1945-1954); Guerra Fría.

30. Carta del P. Sancho a Miguel Fisac, Manila, 15 de marzo de 1953. APRosario; Ibid., *Correspondencia ...*

TORROJA Y WRIGHT: UNA MIRADA COMÚN

Víctor Larripa Artieda, Teresa Larumbe Machín

Infinidad de textos, trabajos teóricos e investigaciones se han publicado hasta la fecha sobre la obra y el pensamiento del arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright (1867-1959). Sus construcciones y sus ideas, tan innovadoras en su tiempo, influyeron de manera radical en sus contemporáneos, y actualmente son bien conocidas por un vasto número de arquitectos de todo el mundo. Asimismo, la figura del ingeniero español Eduardo Torroja Miret (1899-1961), aunque no alcanza la celebridad que ostenta la figura de Wright, ha sido objeto de incontables trabajos de investigación y de difusión. Sus obras construidas y sus planteamientos sobre estructuras son una referencia en los campos de la ingeniería, la construcción y la arquitectura, no sólo en España, sino también más allá de nuestras fronteras. La fuerte repercusión que alcanzó el trabajo de ambos creadores atestigua perfectamente la genialidad de sus obras y lo avanzadas que fueron para su tiempo.

No obstante, en los muchos escritos y trabajos realizados sobre Wright, y en los otros tantos sobre Torroja, muy poco se ha dicho sobre la relación entre el arquitecto norteamericano y el ingeniero español. El objeto del presente texto es, precisamente, paliar esta laguna y contraponer ambas figuras. Lo cierto es que muchas de las obras construidas por ambos creadores–en concreto, aquellas que Torroja edificó en la década de los treinta y aquellas que Wright construyó entre los años treinta y los años cincuenta– demuestran una mirada común. Tanto en sus soluciones arquitectónicas y formales, como en las ideas y planteamientos que subyacen detrás de las mismas. Y no es menos cierto que, en el ocaso de sus trayectorias profesionales, los dos creadores terminaron por conocerse personalmente y reconocer públicamente su mutua admiración. Si la primera parte del texto trata de explicar la citada relación, la segunda parte proporciona al lector la trascripción (traducida al castellano) de una charla pública que el arquitecto y el ingeniero impartieron juntos en Arizona, tierra de Wright.

En febrero de 1936 se inauguró en Madrid el Frontón Recoletos, acaso el proyecto más atrevido y singular que firmó el ingeniero Torroja. Dada su formidable y potente estructura, este edificio pronto gozaría de reconocimiento internacional. Exactamente cuatro meses después –en julio de 1936– y a miles de kilómetros de distancia, Wright comenzaba los primeros bocetos para un edificio que alcanzaría todavía mayor repercusión: la sede administrativa de la

Johnson Wax en Racine, sin duda una de las obras que mejor representa el modo en que el creador norteamericano se enfrentaba a la arquitectura.

La S.C. Johnson & Son era una empresa potente y activa que había sabido superar la crisis del 29 inventando un nuevo producto. Este carácter innovador y emprendedor que Herbert F. Johnson Jr., nieto del fundador, llevaba en la sangre fue clave para el éxito del proyecto. La empresa, muy en sintonía con la idea del sueño americano, valoraba el bienestar de los operarios y era muy consciente del efecto que el diseño del espacio de trabajo ejercía sobre el trabajador. Esta fue la razón que llevó a Johnson a rechazar el proyecto beauxartiano del arquitecto J. Mandor Matson para buscar una nueva solución: contrató a Wright, quien, por otra parte, no atravesaba el mejor momento de su carrera. Johnson no erró en la elección.

Wright diseñó un edificio que, en poco tiempo, se convertiría en icono de la compañía e, incluso, en símbolo del estado del bienestar norteamericano. Situado en un entorno desolador, plagado de viejas industrias, el arquitecto planteó una edificación introvertida e introdujo el automóvil –símbolo por excelencia de la era de la máquina– en el corazón del mismo. De esta manera, Wright aboliría las manidas imágenes-símbolo de los trabajadores de una gran compañía entrando al edificio, para trasladar toda el énfasis en el interior del mismo. En efecto, la sede de la Johnson Wax es una edificación hermética, de disposición horizontal y líneas dinámicas, que encuentra su razón de ser en el gran espacio común de trabajo (Fig. 1).

Unas esbeltas columnas fungiformes de hormigón armado dan forma, luz y vida a este lugar de trabajo democrático y moderno. Por lo tanto, la iluminación cenital y, sobre todo, la estructura son los protagonistas de una suerte de bosque artificial donde el trabajador parece cumplir aquel sueño americano: feliz en su puesto, se siente realizado profesional y personalmente, al tiempo que se sabe igual y unido al resto de trabajadores como parte de una gran familia[1]. En palabras del propio Wright, "este edifico es un lugar tan inspirador para trabajar como cualquier catedral lo es para rezar. Quiero decir que era y es una interpretación socio-arquitectónica de la empresa moderna en su máximo nivel"[2].

Fue precisamente esta capacidad de interpretación y de expresión de la realidad moderna el denominador común de todos los proyectos que Wright diseñaría a partir de 1930. Transformaciones importantes como el desarrollo industrial de tantas máquinas o el impacto de la Gran Depresión, junto a la toma de contacto directa con los trabajos más vanguardistas de Europa[3], habían producido cierto cambio de rumbo en la trayectoria del maestro norteamericano. Así, desde aquel momento, todos sus esfuerzos se concentraron en lograr una arquitectura significante del mundo moderno, y en especial de la realidad democrática americana. Llamó a este modo de hacer "arquitectura Orgánica" o "arquitectura Integral"[4], y la sede de la Johnson Wax fue uno de sus momentos más geniales.

El maestro norteamericano jamás postergó la dimensión humana en sus obras. Si su búsqueda esencial fue una arquitectura significante de su tiempo, su preocupación, que el hombre no quedara insensibilizado con la estética de la máquina. Por ello consideró el *International Style* como un mero compendio

1. El lugar de trabajo como un gran espacio reservado y casi monástico tiene al menos un antecedente claro en la obra de Wright: el edificio Larkin en Buffalo, de 1904. Por otro lado, el uso de columnas fungiformes había aparecido con anterioridad en el proyecto no construido para el *Capital Journal* en Oregon, 1931.
2. Frank Lloyd Wright, *Autobiografía 1867-[1943]* (Madrid: El Croquis, 1998), 541. Publicado originalmente como: *An Autobiography* (New York: Longmans, Green and Co., 1932); y ampliado posteriormente como: *An Autobiography* (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943).
3. Wright pudo confrontar su obra con la de los grandes arquitectos europeos gracias a la conocida exposición del MoMA *Modern Architecture*, que Alfred H. Barr, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson organizaron en 1932 y que dio lugar a la publicación *The International Syle*. Si bien en la exposición y en su catálogo los trabajos de Wright fueron expuestos, en la citada publicación fueron omitidos por completo y Wright fue caracterizado como un arquitecto "pre-moderno". Véase Alfred H. Barr, Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson, "Modern Architecture: International Exhibition" (New York: Museum of Modern Art, 1932). Y Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson, "*The international style: Architecture since 1922*" (New York: W.W. Norton, 1932).
4. En su "Autobiografía", Wright utiliza ambos nombres –"arquitectura Orgánica" y "arquitectura Integral"– para explicar su concepto de arquitectura. Es el propio autor quien escribe ambos epítetos con mayúscula inicial. Véase: Wright, *Autobiografía*.

Fig. 1. Tortel Korling, fotografía del interior de la sede administrativa de la Johnson Wax Co., 1939. En Peter Gössel y Bruce Brooks Pfeiffer. Frank Lloyd Wright. Complete Works, 1917-1942 (Koln: Taschen, 2009), 294.

de postulados estéticos; por ello jamás renegaría de la materialidad del hormigón, el ladrillo, la piedra o la madera; y por ello también sus formas se fundían con la estructura, mientras otros arquitectos contemporáneos y "modernos" centraban su labor proyectual en la envolvente externa del edificio.

De hecho, en esta concepción "integral" de la arquitectura, la estructura pasó a ejercer un papel fundamental. El espacio y la forma quedaban totalmente configurados por la estructura. En ella residía la génesis del proyecto: la estructura producía la forma, solucionaba los requisitos funcionales y programáticos, aportaba la materialidad y, a la vez, permitía la entrada de luz al interior. Todo ello de un modo unitario, coherente y con gran fuerza expresiva.

Wright nombró en numerosas ocasiones al voladizo de hormigón armado como la estrategia fundamental de la arquitectura Orgánica. En realidad, en esa afirmación residía un llamamiento a las formas continuas y dinámicas. El hormigón y el voladizo permitían eliminar la clásica distinción visual entre pilar y viga para generar la condición de cohesión y continuidad que tanto interesaba al maestro: "un contorno significante y una superficie corpórea expresiva", en sus propias palabras[5]. Por ende, la expresión de la estructura, y el hormigón armado como material esencial, constituían para Wright el lenguaje arquitectónico idóneo para construir obras significantes de la cultura moderna. "La arquitectura –dice Wright– es el arte científico de hacer que la estructura exprese ideas"[6].

La torre de laboratorios para la Johnson Wax y el museo Guggenheim de Nueva York, dos proyectos que el arquitecto diseñó durante los años cuarenta, ejemplifican tanto como la propia sede administrativa de la Johnson Wax estas ideas.

5. Ibid., 402.
6. Frank Lloyd Wright, "The logic of Contemporary Architecture as an Expression of This Age", en *Frank Lloyd Wright: Essential Texts* (New York: W.W. Norton & Company, 2009) 241. Publicado originalmente en *Architectural Forum*, no. 52 (1930): 637-638.

Fig. 2. Fotografía de la torre de laboratorios de la Johnson Wax Co. en la fase de construcción, 1946. En Peter Gössel y Bruce Brooks Pfeiffer. Frank Lloyd Wright. Complete Works, 1943-1959 (Koln: Taschen, 2009), 45.

La primera, la torre, es una obra que se explica desde su estructura: el centro de la misma, donde Wright aloja las conexiones verticales, constituye un fortísimo núcleo estructural desde el cual emergen todas las plantas en voladizo. Gracias al monolitismo del hormigón armado, Wright consiguió dar con un sistema cuyo comportamiento es análogo al de una planta natural; y así lo explicaba él mismo. Del citado núcleo, como si fuera un gran tallo, brotan los forjados sin apoyo alguno en su perímetro, como si fueran las hojas (Fig. 2). Tal concepción estructural, como es lógico, queda perfectamente impresa en la imagen del edificio. La torre se erige como una construcción muy ligera, donde los únicos elementos opacos son las franjas horizontales de los forjados en vuelo; el resto de la fachada se termina con un cerramiento semi-transparente de tubos de vidrio.

El segundo proyecto, el museo Guggenheim, es deudor de un concepto similar. De nuevo una fuerte estructura da sentido al proyecto y a su forma. Como en la torre, la estructura de hormigón armado flota sin apoyos aparentes. Aquí el sistema consiste en una gigantesca espiral invertida, concebida como una cáscara auto-portante que sólo se sustenta en ciertos puntos intermedios ocultos. Esta enorme cáscara no sólo produce en el exterior la conocida imagen tan futurista, sino que, además, genera una larguísima rampa concéntrica en el interior y libera, a la vez, la cubierta del edificio. Así, a lo largo de la rampa Wright dispuso las exposiciones, iluminadas por la luz cenital que penetra, precisamente, a través de la cubierta.

En su autobiografía, escrita como una suerte de legado de su vida y de su pensamiento, Wright redactó cinco aspectos que caracterizaban su idea de la arquitectura Orgánica. Los llamó, precisamente, las cinco "nuevas integridades" (*new integrities*). La primera era la idea del interior como una realidad y como fusión de todos los elementos del proyecto. La segunda, el uso del vidrio como material moderno. La tercera, el principio de plasticidad, logrado gracias a la continuidad de las formas que permite el hormigón armado. La cuarta, el reconocimiento y la expresión de la naturaleza de los materiales de construcción. Y la quinta y última, la expresión visible del patrón-organizador del proyecto como poesía propia del edificio[7].

En efecto, ese patrón-organizador del edificio, que en Wright siempre venía dado por la estructura, quedaba perfectamente explícito tanto en el interior como en el exterior de la obra; pues ambos ámbitos, para Wright, eran la misma cosa. Como también lo eran los materiales de construcción y su expresión, la adaptación al enclave físico o el perfecto cumplimiento de los requisitos funcionales y programáticos. Lo característico de la arquitectura "Integral" u "Orgánica" es la capacidad de fusionar en una misma solución arquitectónica, coherente y expresiva, la mejor respuesta a todas las variables del proyecto.

Muchas de las inquietudes del maestro Wright fueron compartidas por el ingeniero español Eduardo Torroja como demuestran las numerosas obras que acometió en la década de los años 30. Más aún, las construcciones de Torroja, llegaron a representar un discurso muy vigente en la modernidad, que ciertos arquitectos y teóricos llevaban varios años reclamando: la arquitectura entendida como una metáfora formal de la actividad moderna e industrial, de su dinamismo y de su potencia. Baste recordar, por ejemplo, las manidas imáge-

7. Wright, *Autobiografía*, 396-408.

Fig. 3. Fotografía del Hipódromo de la Zarzuela, 1936. En Juan Daniel Fullaondo, "Racionalismo Español", Nueva Forma, n. 33 (1968): 90.

nes de paquebotes, hangares o automóviles que circulaban en tantas publicaciones vanguardistas. "La estética del ingeniero", la llamaron algunos[8]. En cualquier caso, en la producción de Torroja, como en los proyectos de Wright, ingeniería y arquitectura, estructura y forma, llegaban a fundirse por completo.

Tanto es así, que las mejores obras del ingeniero español fueron las realizadas en alianza con grandes arquitectos del panorama madrileño. Gracias a este singular formato de colaboración arquitecto-ingeniero en igualdad de condiciones, ambos miembros del equipo eran capaces de aportar lo mejor de sí mismos en una síntesis altamente creativa.

El mercado de Algeciras, construido junto a Manuel Sánchez Arcas en 1933, y el Hipódromo de la Zarzuela, edificado en colaboración con Carlos Arniches y Martín Domínguez entre 1935 y 1936, revolucionaron la arquitectura española de aquellos años. El primero mediante una desnuda y enorme bóveda laminar de hormigón armado, perforada en su centro para albergar un lucernario. El segundo a través de una sección, tan inteligente en su forma, que lograba compensar el vuelo de las largas marquesinas de un modo casi mágico. Tales marquesinas, formadas mediante láminas de hormigón muy finas, flotaban sobre el graderío como si fueran aves a punto de emprender el vuelo (Fig. 3).

Las estructuras de Torroja configuraban el proyecto de arquitectura en su conjunto, construían una forma altamente expresiva, y eran tan livianas que trasmitían la sensación de movimiento y nunca de penoso esfuerzo. Puede que las suyas fueran obras menos adscritas a una estética concreta como lo eran los trabajos vanguardistas del GATEPAC –y sobre todo de su filial catalana GATCPAC–, pero conceptualmente eran tanto o más revolucionarias.

No obstante, el Frontón Recoletos, con su gran espacio interior marcado por el volteo de la cubierta laminar y por las líneas horizontales y dinámicas de sus gradas, fue la obra de mayor singularidad. La obra que, en definitiva, se alineaba perfectamente con la búsqueda que en aquel momento protagonizaba Wright[9]. Por un lado, Torroja creó la cubierta mediante una lámina longitudinal de hormigón armado, formada por dos lóbulos que se fragmentaban para albergar dos lucernarios. La lámina era en sí una viga gigantesca que apoyaba en los extremos. Por otro lado, el ingeniero conformó el graderío mediante un potente voladizo; las gradas trazaban un contorno curvo y flotante que complementaba el fuerte dinamismo de la propia cubierta[10].

8. Véase el capítulo "Estética del ingeniero, Arquitectura" en Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Apóstrofe, 1998), 5-10. Publicado originalmente como: *Vers une architecture*, Paris: G. Crès, 1923. Le Corbusier en este capítulo propone una suerte de síntesis: la tarea del arquitecto será combinar la "estética del ingeniero", que se basa en el "cálculo", en la "lógica" en la "audacia" y en la "perfección", con las constantes extraídas de las grandes arquitecturas del pasado. Éste es el reto al que, según Le Corbusier, debe enfrentarse la arquitectura moderna. En esta fusión de ingeniería y Arquitectura –con mayúscula–, el arquitecto abandonará los estilos y logrará una Arquitectura que consiga "emocionar" al hombre moderno. No en vano, unas páginas más adelante, en el mismo libro, el arquitecto suizo combinará fotografías de templos griegos con coches deportivos en una misma cara.

9. Fullaondo aporta un comentario oportuno en este contexto. El Frontón Recoletos, señala, fue capaz de "transfigurar la canónica poética racionalista evidente en la elemental precisión de sus cilindros hasta posiciones culturales en donde la alusión al futuro de la poética orgánica es obligada". Juan Daniel Fullaondo, "Luz y sombra en la obra de Secundino Zuazo Ugalde", *Arquitectura*, no. 141 (1940): 45.

10. Para un análisis exhaustivo del proyecto del Frontón Recoletos, véase Víctor Larripa Artieda, "Frontón Recoletos: La construcción de la metáfora", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. No.8 (2013): 72 – 87.

Fig. 4. Fotografía del espacio interior del Frontón Recoletos, 1936. DIBZ-058. "Fondo Zuazo", Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Como ocurrió en la sede de la Johnson Wax o en el museo Guggenheim, en el Frontón Recoletos, Torroja y Zuazo concibieron inicialmente el espacio interior, como centro y corazón del proyecto. Y éste, una vez creado, dio lugar a la envolvente externa. Lo lograron, en definitiva, gracias a un diseño estructural intuitivo y unitario que daba forma al espacio, generaba la entrada de luz, formaba el cerramiento y lograba gran diafanidad para las gradas. Todo ello al mismo tiempo.

El ingeniero español justificaba sus proyectos de forma tajante: "Mi objetivo final ha sido siempre que los aspectos funcionales, estructurales y estéticos de un proyecto formen una unidad integrada, tanto en esencia como en apariencia"[11]. Detrás parecía resonar la concepción "orgánica" o "integral" del arquitecto norteamericano.

Torroja trabajaba aunando todos los condicionantes de partida en el proyecto y creando a partir de ellos mediante la intuición, la imaginación y el lápiz. Era una aproximación siempre experimental y creativa, donde el cálculo estructural quedaba relegado a la última herramienta para confirmar la bondad de la forma obtenida. Donde el dominio de la técnica, el dominio lenguaje del hormigón armado concretamente, era el soporte para la expresión o la idea arquitectónica.

Por todo ello, no resulta extraña la admiración hacia el trabajo de Torroja que Wright confesó en más de una ocasión. Cuestión que puede considerarse como sorprendente, pues rara vez el arquitecto americano alababa el trabajo de sus colegas contemporáneos. Concretamente, fue en abril de 1949 cuando Wright descubrió a Torroja: el libro *Obras principales de hormigón armado proyectadas y dirigidas por Eduardo Torroja*[12], editado en 1936, cayó en manos del maestro. En aquel momento, Wright trabajaba sobre el proyecto del

11. Eduardo Torroja, *Las estructuras de Eduardo Torroja* (Madrid: Ministerio de Fomento, CEDEX, CEHOPU, 1999), XV. Este libro fue publicado inicialmente en inglés como: *The Structures of Eduardo Torroja. An autobiography of engineering accomplishment* (New York: F.W. Dodge Corporation, 1958).
12. Vicente Machimbarrena y J.E. Ribera, *Obras principales de hormigón armado proyectadas y dirigidas por Eduardo Torroja de 1926 a 1936* (Madrid: Talleres de Unión Polígrafa, 1936).

Guggenheim, y aquella monografía sobre Torroja, que contenía obras como el Frontón Recoletos o el hipódromo de la Zarzuela, sorprendió gratamente al arquitecto. Tanto, que decidió invitar al ingeniero para un encuentro en Taliesin West. Un año después, en abril de 1950, los dos hombres se conocieron, en compañía de los miembros de la *Fellowship*. Torroja aún regresaría a Taliesin una vez más, en octubre de 1954.

Conviene en este punto introducir a un tercer protagonista; quien fuera el verdadero causante del encuentro entre Wright y Torroja. Hablamos de otro ingeniero especialista en estructuras, el checo Jaroslav Josef Polivka (1886-1960). Amigo y admirador de Torroja, colaborador y también devoto de Wright, fue Polivka quien mostró al arquitecto americano el libro del ingeniero español[13]. Y también fue quien se encargó de concertar, al menos, la primera visita de Torroja a Taliesin.

Por un lado, la conexión entre Polivka y Torroja había surgido a partir de los intereses intelectuales y profesionales que ambos ingenieros compartían. Desde los años treinta, Polivka seguía de cerca el trabajo –tanto práctico como teórico– de Torroja. Y ello terminó por generar una estrecha amistad, pues ambos técnicos se escribían cartas con frecuencia y compartían habitualmente conocimientos e información técnica.

El perfil de Polivka era muy cercano al de Torroja: como aquél, había construido grandes estructuras, colaboró con numerosos y reconocidos arquitectos, y desarrolló fructíferas investigaciones teóricas. De hecho, Polivka alcanzó prestigio por sus avances en las técnicas de cálculo estructural mediante análisis foto-elástico en maquetas; método que Torroja también empleaba asiduamente. Uno de sus últimos trabajos en el campo de la teoría fue, de hecho, la traducción al inglés del conocido libro del ingeniero español "Razón y ser de los tipos estructurales"[14]. Curiosamente, cuenta Polivka en algún escrito que la idea de escribir aquel libro, y traducirlo inmediatamente al inglés, surgió en una conversación entre Torroja, Wright y él mismo durante aquel primer encuentro en Taliesin West[15].

Por otro lado, la conexión entre Polivka y Wright germinó, de golpe, a partir de una colaboración profesional que comenzaría en 1946. Aquel año, Wright había escrito en *Architectural Forum*, en un número dedicado al proyecto del Guggenheim, que los ingenieros eran unos "malditos ineptos"[16]. Visiblemente, Wright se encontraba decepcionado dado que ningún ingeniero era capaz de ayudarle con la estructura tan singular que trataba de diseñar para el museo neoyorquino. Polivka, tras leer el artículo, escribió una carta a Wright mostrando su completa adhesión al comentario, pues consideraba, como Wright, que los ingenieros de aquel momento sólo sabían enfrentarse a soluciones estructurales convencionales y estandarizadas[17].

Siendo ingeniero de estructuras, apoyar tal afirmación sobre el estatus de su propia profesión, situaba a Polivka en una posición cuando menos superior a la del resto de ingenieros. Así lo entendió Wright que, desesperado, no tardó en invitar al ingeniero Checo para proponerle una colaboración. Corría el mes de mayo, todavía 1946, y Polivka dejó su trabajo de profesor e investigador en la *University of California*, Berkeley, para centrarse en estudiar y calcular las propuestas estructurales que Wright desarrollaba para el museo.

13. Polivka narra este episodio en una carta publicada que envió a la revista Architectural Forum en respuesta a un artículo previo que habían publicado sobre Torroja. Según Polivka, al recibir el libro, "Wright, el maestro mundial de la arquitectura, quedó muy impresionado". Jaroslav Josef Polivka, "Torroja's Concrete", *Architectural Forum* 102, no. 5 (1955): 86.
14. Eduardo Torroja, *Razón y ser de los tipos estructurales* (Madrid: Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, 1957). Este es el texto más célebre y difundido del ingeniero, donde explica su pensamiento relativo a las estructuras. Lo hace desde un punto de vista conceptual, mucho más centrado en el diseño y en el funcionamiento de las estructuras que en el cálculo. La traducción al inglés de Polivka vio la luz sólo un año después como: *Philosophy of Structures* (Berkeley: University of California Press, 1958).
15. Jaroslav Josef Polivka, "What is like to work with Wright", en *Polivka + Wright: Engineering the Organic: The Partnership of J.J. Polivka& Frank Lloyd Wright, Exhibition Catalogue.* (Buffalo: Buffalo & Erie County Historical Society, 2000): 41. El manuscrito original de este texto de Polivka se encuentra en los archivos del ingeniero, en la *Buffalo Univesity.*
16. Frank Lloyd Wright en "The Modern Gallery, *Architectural Forum*, no. 84 (1946): 82.
17. Dicha carta, que data del 15 de febrero de 1946, se encuentra archivada en la *Frank Lloyd Foundation*, Scottsdale, Arizona.

Desde esta fecha hasta su muerte, Wright contó con la ayuda del ingeniero, además, para otros seis proyectos de gran envergadura: la torre de la Johnson Wax (1946), el Rogers Lacy Hotel (1946), la Morris House (1949), el Butterfly Bridge de San Francisco (1949), el Belmont Racetrack Pavilion en Long Island (1956) y la Mile High Tower (1956).

Basta observar la calidad de tales proyectos para constatar lo fructífera que fue la colaboración Wright-Polivka. Entre todos estos trabajos en colaboración, el verdadero éxito reside en los dos que fueron definitivamente construidos: la torre de la Johnson Wax y el museo Guggenheim.

Y entre ellos, quizá quepa destacar el museo, por la extrema complejidad de su estructura. Polivka no sólo consiguió demostrar mediante cálculos complicadísimos la estabilidad de la misma –algo que preocupaba en gran medida al ayuntamiento de Nueva York– sino que logró, incluso, que Wright pudiera eliminar los pilares que, en origen, se encontraban en el centro de la rampa en espiral. Bien había entendido Polivka la idea de fluidez y continuidad que Wright buscaba para ese espacio, y no cesó en su trabajo hasta conseguir dar con la mejor y única solución estructural que lo permitiera[18].

Torroja, Wright y Polivka compartían una visión holística o "integral" del proyecto de arquitectura. Era una visión en la que la forma arquitectónica suponía una respuesta adecuada al mayor número posible de condicionantes o variables del proyecto, y donde la estructura era siempre parte esencial –quizá la parte más importante– en el proceso de configuración de la obra. Los tres maestros creaban a partir de la intuición y de la imaginación, apoyándose en la sólida base que suponía su vastísimo conocimiento de las técnicas constructivas.

En el Frontón Recoletos, Torroja elevó las estructuras de hormigón armado a cotas que habían sido inexploradas hasta entonces. Logró un diseñó cuya fuerza significante traspasaba las fronteras de la mera expresión de la función o de la técnica: las formas casi agresivas del frontón transmitían por si mismas la fuerza con que el deportista golpea a la pelota y el dinamismo propio del mundo moderno de la máquina. Wright y Polivka, en el Guggenheim, más de una década después, alcanzaron la misma genialidad. La solución formal y espacial del museo, generada directamente a partir de una estructura insólita, era puro movimiento y dinamismo; no podía ser de otra manera para un templo consagrado al arte moderno en el corazón de una ciudad tan enérgica como Manhattan.

Para estos creadores, el arquitecto moderno contaba con su propio lenguaje, que no era otra cosa que la construcción moderna. Y las formas arquitectónicas, entonces, eran construcciones significantes formuladas a partir de la manipulación creativa de los nuevos medios constructivos. Por esta razón, Wright clausuró aquella charla pública junto a Torroja en Taliesin West con un pensamiento clave y definitivo. Dijo: "Los edificios que hoy construimos, en la medida que sean significantes de nuestro tiempo, de nuestro lugar y del hombre que vive en ellos, vivirán también. Y cuando no sea así, desaparecerán. Por lo tanto, lo que debe ser profundamente conocido, sentido por dentro más que pensado en la cabeza, es aquello verdaderamente propio de nuestro tiempo, de nuestro lugar y de nosotros mismos"[19].

18. Para un estudio extenso sobre la colaboración entre Polivka y Wright en el Museo Guggenheim de Nueva York, véase: Diego Martín Sáiz, "El Guggenheim Museum de New York. Interpretación del papel de la estructura a través de la colaboración entre Frank Lloyd Wright y Jaroslav J. Polivka" (PhD diss., Universitat Politècnica de Catalunya, 2012). Y Diego Martín Sáiz, "Jaroslav J. Polivka y el Guggenheim Museum de New York", *Informes de la Construcción* 65, no. 531 (2013): 261-274.

19. Frank Lloyd Wright, transcripción de una conversación pública en Taliesin West entre Wright y Torroja, 24 de octubre de 1954. FLLWFA#1014.111, *Frank Lloyd Wright Foundation*, Scottsdale, Arizona. 15-16.

UNA CONVERSACIÓN ENTRE EDUARDO TORROJA Y FRANK LLOYD WRIGHT

A continuación se recoge, traducida al castellano, la transcripción de la mesa redonda que Torroja y Wright celebraron el 24 de octubre de 1954, en Taliesin West, Arizona, frente a los miembros de la *Fellowship*. La transcripción original se obtuvo en los archivos de la *Frank Lloyd Foundation* en Scottsdale, Arizona (Signatura *FLLWFA#1014.111*). Resultan especialmente relevantes en relación al texto previo las reflexiones que Wright expresa en la parte final de la conversación.

Fig. 5. Frank Lloyd Wright y Eduardo Torroja Miret en Arizona, abril de 1950. En Jaroslav Josef Polivka, "Torroja's Concrete", Architectural Forum 102, n. 5 (1955): 86

Sr. Wright: "Bien, chicos, estáis todos al borde de la desilusión. Muy pronto no nos veremos por mucho tiempo. ¿Cuantos de vosotros estáis preparados para el gran paso? ¿Cuantos de vosotros quisierais ir a Arizona antes que estar aquí este invierno? (risas) Ya veo; lo entiendo; entiendo la idea. Creo que en esta ocasión decidiremos compartir todos los coches, hay unos cuantos, y después haremos un sorteo y extraeremos el número que se aplicará a cada coche por todo el país. Así que puede que alguno de vosotros pierda su coche. Veamos, ¿cuántos coches tenemos en total?"

Sra. Wright: "Tom. Cuéntalos. Demasiados".

Sr. Wright: "Tenemos casi 35, 40 coches, ¿no?"

Sr. Wesley: "Al menos dos coches para cada aprendiz". (risas)

Sr. Wright: "Tenemos casi dos coches por cada aprendiz si cuentas los nuestros, supongo. Pero, de todos modos, la caminata no está lejos, y seguramente vamos a tener muy buen tiempo. ¿Cuándo es el primero de Noviembre?"

Voz: "Una semana a partir de mañana".

Sr. Wright: "Una semana a partir de mañana. Bien…"

Sra. Wright: "Lunes, ¿es así?"

Sr. Wright: "Lunes".

Sra. Wright: "Una semana".

Sr. Wright: "Por supuesto cuando nos dispersemos, todo el mundo aprovechará la oportunidad para hacer una pequeña visita a casa o hacer algo para aprovechar la pausa. Y esto está muy bien; no tengo ninguna objeción al respecto. Pero solemos dejar unas dos semanas para romper y establecerse, y por supuesto eso debe de ser suficiente. Si es más de eso, creo que tendremos que adoptar alguna sanción o algo así. No sé qué sería. Quizá una multa, tener que pagar a la tesorería de la institución una cierta cantidad de dinero. Esto parece impropio de una democracia, porque nosotros somos una democracia. Y mi sincero deseo es que esta idea de arquitectura orgánica quede orgánicamente unida en vuestras mentes con la idea de democracia. No

estamos equivocados y creo que es perfectamente correcto la opinión de que los principios de aquello que consideramos arquitectura orgánica son los de nuestra democracia, cuando es entendida, de manera definitiva, como la forma más elevada de aristocracia que este mundo haya visto jamás. Pero todo eso empeora sobre la base del gobierno del populacho[20]. Tenemos con nosotros uno de los ingenieros más famosos del mundo, y me habéis oído definir un ingeniero como un arquitecto rudimentario, sin desarrollar. Pero el señor Torroja también es un buen arquitecto, además de ingeniero, lo cual creo que también se podría aplicar a Wes[21]. Ahora quisiera que nos contara un poco –sabemos tan poco de España, de su situación actual. Por supuesto, sabemos de Franco, el dictador, y no tenemos muy buenos informes de Franco, pero al señor Torroja le gusta Franco y cree que es un hombre honesto, lo cual nos resulta muy difícil de creer hoy en día. Y los castellanos –quiero decir, los andaluces y el resto de los españoles se están dirigiendo hacia un reino. Ellos todavía creen en la realeza, y todavía creen que cuando el Señor Franco, o el dictador Franco muera, elegirán un rey y tendremos un reino español de nuevo. Y quizá un Colón vaya al rey y quiera descubrir algo más allá de nosotros y sea capaz de hacerlo por España. Señor Torroja, cuente a estos chicos algo de los españoles, la vida actual de España. La arquitectura española. ¿Hay una arquitectura española actualmente?

Bueno, esto aprendí del mismo señor Torroja –lo que os he acabado de contar sobre España. Yo mismo conozco muy poco acerca de España. Creo que América conoce menos –bueno, probablemente conoce tanto de España como conoce de China, y conoce de Japón y Asia profunda. Tenemos lo que llamamos el Sur profundo –y hay en el Oriente lo que podríais llamar Asia profunda. ¿Puede pensar en algunas palabras para decir a estos jóvenes, Torroja-san? Usted podría advertirles de eso o lo otro. Aquí están en el umbral, ya sabe. Se dirigen o bien hacia el cielo o bajo tierra, éxito o fracaso, ¿en función de qué? De sus propias naturalezas por supuesto –el carácter es el sino. ¿Pero hay reglas del juego allá en Europa que nos perdemos aquí en América? ¿Cuáles son las reglas del juego en España? De este juego que llamamos arquitectura. ¿Tienen buenos arquitectos españoles?"

Sr. Torroja: "Muchos de ellos no lo son".

Sr. Wright: "Preguntar a un ingeniero esa cuestión es algo extremadamente indiscreto. No puedo imaginar un ingeniero diciendo cosa buena acerca de un arquitecto".

Sr. Torroja: "No, bueno, hay cosas buenas. Pienso que la arquitectura en España es demasiado…….[22], sí, quizá tengan razones para ello –es muy difícil saber y entender los sentimientos de la gente. Pero ahora tratamos de pensar en ello, en todas las invenciones de todas las arquitecturas, particularmente americanas, particularmente Frank Lloyd Wright. Usted es muy conocido ahí por supuesto, como en todo el mundo. Y por supuesto tratamos de traducir sus proyectos a los usos, a las ideas, a los sentimientos, a las necesidades de nuestro país, que no es muy fácil a veces. Porque para hacer más arquitectura, creo que

20. La palabra original empleada por Wright es "mobocracy" ("Run by the mob").
21. Wright se refiere a William Wesley Peters, hábil ingeniero que colaboró con Wright en numerosos proyectos. También era su yerno, pues se había casado en 1935 con Svetlana Wright.
22. Los puntos suspensivos en las frases de Torroja corresponden siempre a una o varias palabras que el transcriptor no pudo entender en inglés. De la alta frecuencia con que aparecen estos lapsos se deduce que el ingeniero no hablaba un inglés perfecto.

la primera necesidad que tenemos es expresar estas ideas, no sólo de los arquitectos, sino de los ingenieros, sino de la gente, los clientes y para ello necesitamos mucho tiempo. Demasiado tiempo".

Sr. Wright: "Los clientes siempre requieren mucho tiempo, creo. El cliente está siempre en el camino".

Sr. Torroja: "Pero, al menos a mi alrededor, puedo decir que admiramos su trabajo e intentamos ser siempre sinceros en nuestra arquitectura. Siempre queremos unir por completo la función y sus condicionantes, sus……. desde allí surge el resultado estético. A veces estas tres cosas son muy difíciles de hacer. Creemos que necesitamos conocer……. los materiales, técnicas, la posibilidad…….. Cada material tiene sus propios métodos,……. y, como cada año les digo a mis estudiantes, cada material o cada técnica posee sus posibilidades que deben reflejarse en la expresión del edificio. Y para expresarlo todo perfecto……. tiene que ser también todas estas propiedades de este tipo de materiales, el sistema de construcción, etcétera, etcétera. Luego el arquitecto necesita cada día conocer más y más la técnica del ingeniero, quien también necesita conocer más y más el arte y la arquitectura; no hacer arquitectura, sino ayudar al arquitecto a hacerla. Así que necesitan trabajar bien desde el primer instante, desde el momento en el que la forma es creada, necesitan cooperar si son dos personas, y por ello, necesitan entenderse ellos mismos y después conocer el lenguaje, conocer al menos los principios de todas estas cuestiones".

Sr. Wright: "Uno tiene que entender el lenguaje hablado por el otro, sí".

Sr. Torroja: "Sí. Y tal como va la cosa, cada día es más y más difícil. La técnica es más y más vasta; es más difícil llegar a ella. Pero intentamos hacer lo posible y en ciertas ocasiones creo que hemos hecho algunas cosas aceptables…….
Bueno, estoy muy contento de tener este encuentro contigo, que no esperaba. Volveré a España y hablaré con mis amigos mejor de lo que hago ahora porque hablo en español, no en inglés. Y explicaré todo lo que he visto aquí……. y cuánto estoy disfrutando de la compañía, y cuánto he aprendido y cómo podemos exportar o importar muchas cosas de América a Europa. Y doy las gracias a todo el mundo, especialmente a la señora y al señor Wright. Eso es todo".

Sr. Wright: "Bueno, ahora escucharemos al proletariado. El rey ingeniero ha hablado y ahora, ¿qué tenéis que decir?"

Sra. Wright: "Maravilloso para que hagáis algunas preguntas ahora. Aprended algo".

Sr. Wright: "Recobrad la compostura chicos; inventad algo. Bien, muy bien, muy bien".

Voice: "Señor Torroja, ¿el gobierno en España hace mucha construcción, o es independiente, o está dirigido por el gobierno?"

Sr. Wright: “Qué, el…”

Voice: “Construcción”.

Sr. Wright: “La construcción en España”.

Sr. Torroja: “Bueno, ambas, pero en su mayor parte……. de construcción de edificios es por…”

Sr. Wright: “El fondo de Franco para la construcción”.

Sr. Torroja: “No, para obra pública…..….. carreteras, autopistas, presas, el gobierno normalmente entra. Pero también las sociedades privadas…….... Pero la construcción, no sé exactamente, probablemente el 80 por ciento sea privada”.

Voice: “¿Tienen compañías de construcción privadas que construyen casas como las que tenemos aquí en este país?”

Sr. Torroja: “Sí, sí”.

Sr. Wright: “¿Tienen capitalistas en España?”

Sr. Torroja: “Sí”.

Sr. Wright: “¿Franco es aficionado a la construcción? ¿Hace grandes planes para proyectos de construcción?”

Sr. Torroja: “Sí, pero no demasiados, no demasiados, no”.

Sr. Wright: “No”.

Sr. Torroja: “No monumentales, grandes cosas, no”.

Sr. Wright: “Mussolini hizo”.

Sr. Torroja: “No, no, Franco de manera particular se opone a ello……..... en edificios…….…., universidades, pero para el resto, la reconstrucción de algunos pueblos que fueron destruidos durante la guerra fue hecha por el gobierno”.

Sr. Wright: “¿Bien hecho? ¿Liberal?”

Sr. Torroja: “Oh sí, sí, los arquitectos son libres de hacer lo que quieran. Pero en general, como les he dicho, les gusta repetir el…….. “

Voz: “Señor Torroja, ¿el gobierno lleva mucho control del método de construcción, le delimitan?”

Sr. Wright: “¿Tiene usted un código?”

Sr. Torroja: “No,……. hay un código, bueno, hay un código en cada

ciudad para necesidades funcionales, alturas del edificio, en relación con el……. y demás".

Sr. Wright: "No hay rascacielos".

Sr. Torroja: "Unos muy pequeños. Sólo en Madrid dos, dos o tres, y no demasiado altos, doscientos pies, doscientos, doscientos cincuenta pies de altura".

Sra. Wright: "Sí".

Mr. Torroja: "Y hay códigos técnicos……. que son obligatorios para todos los edificios oficiales, pero en todo lo demás el ingeniero normalmente acepta esos códigos, pero si quiere hacer algo diferente, lo justifica y es aceptado fácilmente. Y los códigos están muy a menudo degenerados".

Sr. Wright: "¿Cuál sería su actitud hacia un arquitecto extranjero en España que se deja caer por ahí?" (Risas)

Sr. Torroja: "Discúlpeme, no entiendo".

Sr. Wright: "¿Cuál sería la actitud española, del gobierno, hacia un arquitecto extranjero que llega para hacer un gran proyecto? No permitirían…"

Sr. Torroja: "No es el gobierno, esto no es el gobierno, profesionales……., la asociación de ingenieros o…"

Sr. Wright: "Vuelva a…"

Sr. Torroja: "……. lo dije de manera muy diferente. Ellos ponen muchas dificultades para la gente extranjera, algunos profesionales haciendo competencia a los profesionales españoles. Y siempre en contra……. y siempre en contra de ello, él no podría tener éxito".

Mr. Wright: "Estaba pensando en mi experiencia en Japón, cuando fui para construir el Hotel Imperial. Nosotros esperamos y esperamos por un permiso de construcción, y no pudimos obtener el permiso. Habíamos presentado el proyecto. El departamento de policía emitió los permisos en Japón para la construcción y finalmente el Sr. Haschi se impacientó, se disgustó y fuimos nosotros mismos al departamento de la policía y tuvimos una reunión justo ahí. Los llamaron a todos juntos y nos sentamos en torno a una mesa y expliqué qué queríamos hacer, y cómo habían sido hechos los planos. Ellos nos escucharon muy atentamente y luego Haschi y yo volvimos a casa y esperamos. Y esperamos algún tiempo y se convocó una reunión y fuimos de nuevo a la mesa donde todos nos sentamos. El portavoz se levantó y habló en inglés; era un graduado de Harvard y dijo, "Mr. Wright, hemos considerado estos proyectos. No entendemos qué es lo que usted propone hacer, pero sabemos que usted no vendría a Japón a construir algo que se fuera a derrumbar, por ello hemos decidido permitirle que prosiga

con este edificio y le observaremos con el mayor de los intereses porque esperamos aprender algo". Así que continuamos adelante y construimos el edificio. ¿Podría ocurrir eso en España?"

Mr. Torroja: "Si tuviera además de……. firma, otra firma española, entonces, necesita alguna cosa apropiada allí. No, ellos no aceptan, es horrible. Y aun entre nosotros, un ingeniero ni siquiera puede hacer un edificio o un arquitecto ni siquiera puede hacer un puente, así que está muy separado y la lucha entre las distintas profesiones es demasiado difícil. Y algunas veces……. Yo puedo construir por ejemplo una casa si es para el personal de los trabajos públicos, pero no si es para el personal del ministerio nacional de educación. Pero……. porque nosotros pedimos a un amigo –bueno, fírmalo, y firma tu cosa– (risas)"

Sr. Wright: "Bueno, esto también pasa aquí". (Risas)

Sra. Wright: "Sí".

Sr. Wright: "Aquí estamos todos bajo tierra……. Nos avergonzamos de ello si sale a la luz y tenemos demandas, acusaciones y recriminaciones, pero nunca pasa nada. Aquí tenemos el último caso de un proyecto de quinientos millones de dólares, que era el edificio del Annapolis del aire, la Fuerza Aérea. Construir una gran academia fuera en la región montañosa de Colorado. Era una cosa natural para un arquitecto como yo. Pero llevado a juicio, y fue concedido por un atleta preparado y graduado, el Secretario de la Fuerza Aérea, muy débil aquí dicen, pero muy fuerte ahí, a favor una "fábrica de planos" que contrataron una agencia de publicidad para conseguirles el trabajo. Así que ahí es donde está ahora. Vamos a tener este gran… vamos a caracterizarnos en los próximos cientos de años por un atleta entrenado y una agencia de publicidad en una "fábrica de planos". Esto no es democracia, tal y como yo la entiendo. Esto es el gobierno del populacho".

Sr. Torroja: "Nada es perfecto en este mundo".

Sr. Wright: "Pero al menos esto no podría pasar en España, ¿no? No lo creo en ningún país civilizado... Gracias a la gente, *Skidmore, Owings y Merrill*, esos magnates de la "fábrica de planos", tienen pequeños chavales que colocan en la habitación trasera, leen las revistas y seleccionan de ellas las cosas que más les gustan, y las pondrán sobre el papel y entonces la gran preocupación será llegar a construirlas (risas). No me sorprendería si les mandan a buscarlo a usted para ayudarles a construirlo". (Risas)

Sra. Wright: "Eso sería una iluminación y usted no puede darles eso, ¿no?"

Sr. Wright: "No. Un ingeniero no puede iluminar a un arquitecto, dice la señora Wright".

Sra. Wright: "No, no, no quiero decir eso. No en su nivel, no lo que han elegido. No pueden igualar al Sr. Torroja, desde luego".

Fig. 6. Víctor Larripa Artieda, fotografía del interior del Guggenheim Museum, 2012. Fondo personal.

Sr. Wright: "Dudo que usted pudiera iluminar a un magnate de la "fábrica de planos" con respecto a la arquitectura. Él le escucharía y actuaría inmediatamente si usted tuviera algo práctico que decir o dar para mantener la supremacía comercial en cualquier situación que pudiera surgir. Si usted fuera un doctor en política o un doctor de esa clase, ellos le escucharían. Pero uno de los que surgieron recientemente, llegó a la arquitectura desde la fábrica de detergente, el negocio del detergente de Inglaterra, y se convirtió en arquitecto y declaró muy abiertamente que la arquitectura era un negocio. Y supongo que por lo que a él respecta, sí lo es. Pero parece una gran burla que a un hombre que declaró que la arquitectura era un negocio, se le confíe el gran encargo de construir cualquier cosa y caracterizar a su gente por cientos de años. Y en nuestro país es un abuso evidente que muchachos sin experiencia y personas sin otra cualificación que la supremacía comercial se les esté permitido construir edificios que caractericen a la gente por tanto tiempo, porque los edificios duran mucho tiempo. Hasta en América duran mucho tiempo y en el extranjero, por supuesto, prácticamente duran para siempre.

Pero cómo enseñar a la población a la importancia de la gran construcción, la importancia de la arquitectura. En nuestro país el gobierno no sabe nada de arquitectura y le preocupa menos. En nuestras universidades siempre hay un pequeño departamento de arquitectura; está con gran frecuencia en el sótano o en algunos edificios periféricos en algún lugar, construidos para la emergencia de la guerra –ellos se lo entregan a los arquitectos. El arquitecto está en la periferia de las cosas porque lo que hace es propiedad, mira, es solamente un pedazo de propiedad con el que has comercializado, lo derribas, lo cambias. Ni siquiera tiene el estatus de un buen caballo.

Ésta es la lucha que hay que mantener actualmente en nuestro país, dejar claro a la gente el hecho que de que ellos no pueden tener ninguna cultura que pueden llamar suya, a menos que tengan un respeto y puedan encontrar buenos arquitectos para interpretar la arquitectura en términos apropiados para ellos. Y es por eso que me parece que nosotros, en esta coyuntura particular, somos tan necesarios y seremos tan valiosos para la inteligencia de los próximos, bueno, digamos 25 años. Esto no va a llegar de inmediato, pero algún día América descubrirá la importancia de usar esta nueva y vasta caja de herramientas para el gran beneficio de la humanidad, y cuando lo haga, entonces el arquitecto estará donde debería estar ahora. Esto va a llevar mucho tiempo. Y pienso que la culpa es de los mismos arquitectos. Creo que son los culpables de esta situación. No creo que en la profesión, tal y como es hoy en día, exista la mente, exista la valentía, exista la fuerza, la potencia que pueda iluminar a la nación, a la gente, respecto al asunto de la construcción, cómo construir bien, y cómo construir de manera permanente, y cómo construir con significado.

Mirad, los edificios ya no tienen significado. Cuando los ves construir una gran cosa, como el edificio para las Naciones Unidas en la ciudad de Nueva York, por ejemplo, para caracterizar la unidad del mundo mediante la construcción de una "losa" como la que podrías ver en el Camposanto, sabes, para caracterizar eso, ¿qué podría salir de ello sino algo muerto, algo que ya no vive en el espíritu? Y creo que una de las mayores discusiones que han aparecido en el mundo de la arquitectura es sobre la cuestión de si la arquitectura, los edificios, tienen importancia política. Lo que se trillaba en las revistas aquí, todavía está siendo desgranado. ¿Los edificios tienen significado político?

Bueno, ciertos edificios son apropiados para el idealismo fascista, ciertos edificios son apropiados para la ideología democrática, ciertos edificios van con una clase privilegiada de aristócratas. Luego deben de tener significado, o eso no sería cierto. Hasta que un edificio no tenga significación real y este significado sea comprendido y bien practicado, la arquitectura no será un gran arte. Seguirá siendo sólo una cuestión de conveniencia. Así que para dar a un edificio la importancia que tuvo, hay que devolverle el significado, si era verdadero en su día. Lo que hace que estos edificios sean honrados hoy por nosotros, y ellos son lo que llamamos arquitectura, es que ellos sí fueron significantes de su tiempo, de su día. Y por esa importancia viven y los ensalzamos hoy en día. Y esto es verdad también para los edificios que hoy construimos: en la medida que sean significantes de nuestro tiempo, de nuestro lugar y del hombre que vive en ellos, vivirán también. Y cuando no sea así, desaparecerán. Mejor, puede que no desaparezcan, pero sí serán ignorados. Por lo tanto, lo que debe ser profundamente conocido, sentido por dentro más que pensado en la cabeza, es aquello verdaderamente propio de nuestro tiempo, nuestro lugar y nosotros mismos. Y se podrá esperar de nosotros una gran arquitectura gracias a nuestra libertad, que nunca antes ha existido en el mundo".

PROYECCIONES EN EL EXILIO. EL CINE AVENIDA EN SAN LUÍS POTOSÍ (MÉXICO)

Ana C. Lavilla Iribarren

LOS CINES, ESTANDARTES DE LA ARQUITECTURA MODERNA

En 1931 el arquitecto británico Clifford Worthington escribió: *"De todos los edificios, ninguno es más fascinante de diseñar, o más difícil de construir que un cine"*[1]. Durante la construcción de un cinematógrafo, los arquitectos del siglo pasado se enfrentaban a uno de los programas de necesidades más complejo que podían darse en aquella época. Se trataba de locales que debían acoger funciones muy distintas: sala de proyección, taquillas, vestíbulos, locales comerciales, sala de fiestas, bar… bajo el mismo techo. Además de las zonas públicas, los cinematógrafos debían contar con una serie de estancias de apoyo con diversas funciones. Asimismo, tanto las dependencias públicas como los espacios de apoyo requerían un sistema de soporte muy complejo. Grandes máquinas aseguraban la calefacción y ventilación del local, pero obligaban a los arquitectos a reservar amplias zonas para situarlas. Estos espacios fueron aumentando sus dimensiones con el desarrollo de los sistemas modernos de aire acondicionado. Las instalaciones eléctricas que permitían juegos de luces en las estancias públicas también acrecentaron su importancia en el proyecto arquitectónico.

Por ende, el espacio para la exhibición de películas fue una de las tipologías que brindaron amplias ventajas a la hora de aplicar la arquitectura funcionalista. Por una parte, los "estilos tradicionales" no ofrecían "modelos" que copiar en el caso de los cines, lo que dejaba el campo libre al empleo de nuevas formas. Por otra parte, asumían una función social, siempre apreciada por los movimientos artísticos de vanguardia. Además, proyectar un edificio que reúna una totalidad de servicios en el mismo emplazamiento denota sin duda una concepción completamente moderna.

Los edificios más paradigmáticos de esta tipología (debido a su calidad arquitectónica o su influencia sobre otros posteriores) cumplían estas características de aplicación de las tendencias arquitectónicas modernas y de los movimientos artísticos de vanguardia, así como la multifuncionalidad en su programa de usos. Tal vez el ejemplo más conocido a nivel internacional sea el del Universum Cinema construido en 1928 en el centro de Berlín por el arquitecto Erich Mendelsohn. A través de esta verdadera porción de ciudad con usos mixtos, Mendelsohn llevó a cabo una exalta-

1. WORTHINGTON, C. *The influence of the Cinema on Contemporary Auditoria Design*, Sir Isaac Pitman & Sons, London, 1952.

ción de la nueva cultura de masas creando uno de los paseos urbanos más populares de Berlín y demostrando que la arquitectura moderna podía convivir con el ambiente urbano ochocentista[2]. Frente al cine y los comercios, se situaban en paralelo el Café Astor y el Kabarett der Komiker. Entre ambos brazos se creaba una calle interna atravesada perpendicularmente por un inmueble que albergaba un edificio de apartamentos. Éste quedaba limitado por sendas hileras de viviendas de varios pisos y un patio triangular. La estructura del cine Universum recogía el vocabulario del Movimiento Moderno, creando los volúmenes según las necesidades requeridas por su función. La fachada curva se encontraba marcada por el cuerpo prismático de la torre de ventilación; el otro volumen vertical, perpendicular al primero, contenía el equipamiento escénico y que además cumplía la función de cartelera[3].

El autor mostró asimismo su preocupación por las instalaciones demandadas por el uso, estudiando minuciosamente los requisitos que debía cumplir un cine. Así, marcó claramente las salidas que permitían evacuar el auditorio rápidamente. Además, las características líneas aerodinámicas del interior de la sala, que servían tanto para ocultar la iluminación y la ventilación como para mejorar las condiciones acústicas, fueron posteriormente imitadas hasta la saciedad en cinematógrafos de todo el mundo, como bien señaló Banham:

> "(…), en 1927-1928, Mendelshon iba a aproximarse aún más al concepto moderno de un cielorraso "luminoso", con el interior del cine Universum (Luxor Palast) en Berlín (…). Allí, las franjas luminosas alcanzan a casi los dos tercios del área del cielorraso, y son parte integral del trazado de arrolladoras curvas aerodinámicas de Borax, que constituyen el motivo principal de la decoración interior – y que iba a engendrar durante los siguientes veinte años, tantos interiores de cines, buenos, malos, e insufribles"[4].

El Edificio Carrión (cine Capitol), construido en Madrid por Vicente Eced y Luis Feduchi en 1931, podría ser considerado el "Universum" español, ya que llegó a convertirse en el emblema del Madrid moderno tanto por su calidad arquitectónica como por su privilegiada situación urbana (en el centro de una de las principales arterias de la ciudad); un hito no sólo por su imagen externa (la de un trasatlántico varado, un faro que ilumina la ciudad) sino por su programa (coherente con las nuevas tendencias de autosuficiencia). En el cine Capitol podemos apreciar un espacio perfectamente acabado y planteado exclusivamente para la exhibición de películas. Además, fue precursor en su época, al incorporar en su proyecto los máximos adelantos técnicos a nivel estructural y de instalaciones. Asimismo, sirvió como ejemplo, sobre todo en el campo de las tendencias estilísticas, para la decoración y el diseño de muchos otros cines posteriores. La perfecta integración en el diseño de otros espacios que forman parte del edificio, como pueden ser los salones auxiliares o los apartamentos, corresponden a la concepción unitaria de la construcción moderna.

Este tipo de edificios plurifuncionales, rentables económicamente gracias al espacio dedicado a la actividad comercial der la exhibición de películas, precursores de las tendencias estilísticas de vanguardia y muy avanzados técnicamente fueron muy populares en toda Europa y Estados Unidos, aunque no tuvieron el mismo impacto en el centro y el sur de América. Sin embargo, en San Luis Potosí (México) se construyó el cine Avenida, que cumplía todas estas características y cuya relevancia se manifiesta, por ejemplo, en que fue

2. STEPHAN, R. *Erich Mendelsohn, 1887-1953*. Electra, Milán, 2004, p. 115.
3. STEPHAN, R. Op. cit., p. 122.
4. BANHAM, R. *La arquitectura del entorno bien climatizado*, Infinito, Buenos Aires, 1975, p. 224.

uno de los pocos edificios de esta categoría publicado en revistas técnicas españolas[5], en concreto en "Cortijos y Rascacielos" en el año 1948[6]. Además, es uno de los pocos cines de la época que todavía sigue en pie.

EL CINE AVENIDA, EL BUQUE VARADO

La construcción de la sala de espectáculos "Cine Avenida" se inició el 8 de mayo de 1944 y quedó totalmente concluida en septiembre de 1947. Desde su apertura ha sido considerado desde el punto de vista de la arquitectura como uno de los mejores cines de México. El encargo partió de José Vilet Ribé[7] y su constructor fue el ingeniero Javier Vilchis Pliego, dejando los aspectos estilísticos en manos de los españoles Eduardo Robles Piquer[8] y Vicente Martín Hernández[9] (a través de la empresa Ras-Martín[10]), en colaboración con el también español Cayetano de la Jara.

El Cine Avenida es un edificio monumental modernista con temática de barcos y naturaleza submarina, ubicado en el cruce entre la avenida Venustiano Carranza y la calle Tomasa Esteves. La metáfora del transatlántico parece haber sido sugerida por el promotor, en recuerdo quizá al barco que lo trajo a América[11]. En la ciudad existían ya otras grandes salas de proyección cinematográfica de diversos estilos arquitectónicos, por lo que en esta obra se pretendía explorar otras tendencias estéticas (para lo cual se eligió el *art decó*) y proporcionar al público sensaciones de agrado y comodidad que no ofrecían otros edificios con la misma función.

Se comenzó por construir los camerinos y los departamentos, que fueron concluidos antes de empezar a armar la estructura metálica de la sala a principios de 1945, ya que debido a la Segunda Guerra Mundial el país atravesó una época de escasez de materiales. Como ya hemos señalado, una de las singularidades del cine Avenida fue la inclusión en el programa arquitectónico de estos tres departamentos, que servirían para dar alojamiento a los actores que acudiesen a presentar sus películas[12].

En esta magna obra se invirtió más de un millón doscientos mil pesos, una cifra record para aquella época y más al tratarse de un cine de provincias.

CARACTERÍSTICAS ESPACIALES DEL CINE AVENIDA

La distribución interior del Cine fue objeto de un minucioso estudio con el fin de poder ofrecer toda clase de comodidades al público potosino y para resolver las necesidades y los problemas de visibilidad y acústica que las modernas salas de espectáculos requerían.

La entrada principal del Cine se encontraba situada justo en la esquina de Venustiano Carranza y Tomasa Estévez. Para potenciar la presencia de los locales de espectáculos en el entramado urbano, los arquitectos eligieron una ubicación muy novedosa y que fue una de las favoritas dentro de los movimientos vanguardistas europeos: la esquina. Durante siglos la obra arquitectónica entendió la esquina como el simple lugar de encuentro entre las fachadas y, en numerosas ocasiones, como un conflicto inevitable a solventar. Sin embargo, para los arquitectos de los movimientos modernos la construcción de la esquina suponía un ejercicio de mérito cuando se lograba resolver la pro-

5. Ver LAVILLA, A. "Los cines extranjeros en las revistas técnicas de arquitectura españolas" *en Actas del Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española "Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda"*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, T6) Ediciones, Pamplona, 2012. En esta comunicación se manifiesta que tan solo 31 cinematógrafos extranjeros fueron publicados en las principales revistas técnicas españolas de la época (*Nuevas Formas*, *Revista de Arquitectura, Informes de la Construcción* y *Cortijos y Rascacielos*). De estos 31, solamente 5 eran americanos, por lo que la relevancia del cine Avenida queda justificada.
6. "Cine Avenida en San Luis de Potosí" en *Cortijos y Rascacielos*, n. 50, Madrid, 1948, pp. 28-31. Resulta aún más sorprendente la publicación de este cine en una revista promovida por el régimen franquista, teniendo en cuenta que es el único cine extranjero que aparece en ella y ya que su autor, Eduardo Robles, fue un exiliado político perseguido por la dictadura.
7. José Vilet Ribé, nacido en Sabadell, llegó a tierras mexicanas alrededor de 1910, fundando junto con Antonio y Juan Busqueta "La España Industrial", fábrica textil de fibras de lana, de la que fue director durante 25 años. Don José Vilet creó una Colonia Industrial para dar casa a sus trabajadores y, preocupado también por la educación de los hijos de éstos, fundó su propia escuela subvencionada por la empresa. Finalmente, mandó construir el cine Avenida. El señor Vilet no vio concluida su obra pues falleció poco antes de su inauguración.
8. Robles Piquer nació en Madrid el 11 de mayo de 1910, y al final de la guerra civil española, en la que militó en el bando republicano, estuvo internado en el campo de concentración en Francia hasta 1939, cuando salió exiliado hacia América. Pasó 8 años en México y 30 en Venezuela. Murió en Caracas el 13 de diciembre de 1993.
9. Martín Hernández nació en Salamanca el 25 de enero de 1901. Inició la carrera de Arquitectura en Madrid pero se vio obligado a abandonarla por circunstancias familiares. Militó en las Juventudes Republicanas de Salamanca, incorporándose posteriormente a las Juventudes Socialistas, de las que fue presidente y secretario. Tras la Guerra Civil se exilió en México. Colaborador y traductor de trabajos de arquitectura y arte en revistas especializadas en dichas materias. Falleció en México DF el 24 de octubre de 1993.
10. Robles y Martín crearon en 1941 la Sociedad de Decoración y Construcción Ras-Martín, especializada en decoración y diseño de jardines.
11. Una nieta de José Vilet recuerda que el deseo de su abuelo era poder salir a la terraza de su vivienda y ver desde allí el cine como un buque varado. BLANCO, D. *Los cines en la primera mitad del siglo XX: Un nueva tipología en la ciudad de San Luis Potosí*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias del Hábitat con orientación en Historia del Arte Mexicano, Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Septiembre de 2009, p. 36.
12. BLANCO, D. Op. cit, p. 39.

1

2

Fig. 1. Escalera de acceso al vestíbulo del cine Avenida. Fotografía facilitada por Diana Briseida Blanco Robledo.

Fig. 2. Aspecto general del interior de la sala del Cine Avenida. "Cine Avenida en San Luis de Potosí" en Cortijos y Rascacielos, n. 50, Madrid, 1948.

puesta de manera ejemplar. Los espacios sociales de la ciudad se concentraban en los nudos de intercambio, como los cruces de carreteras o de las calles; nudos de comunicaciones que materializaban los flujos de sus habitantes. Las esquinas representaban las formas visibles que la arquitectura da a esta red de interrelaciones humanas. Además de su carácter dinámico y de continua transición, la esquina garantizaba soluciones formales siempre originales y una posición presidencial dentro de las plazas o los cruces de las vías[13]. Al mismo tiempo, la resolución formal de una esquina adquirió un carácter comercial como foco que iluminaba la ciudad.

Las puertas de entrada daban acceso al área de taquillas para el servicio y a las oficinas; de allí partía una escalera que iba estrechándose con cada peldaño y permitía llegar al vestíbulo, que destacaba por sus grandes dimensiones y su profusa iluminación (Fig. 1). Desde el vestíbulo partía una escalera palaciega para subir al segundo nivel; además de alojar cuatro puertas de entrada a la Sala y otra para los servicios sanitarios. Debajo de esta escalera principal se situaban la dulcería y las casetas telefónicas. En el segundo nivel se ubicaba un mezzaninne o foyer que daba acceso a una segunda área de servicios (dulcería, tocador de señoras, zona de fumadores, guardarropa y aseos) o a las escaleras que conducían al anfiteatro o balcón. Este nivel también contaba con la cabina de proyección, siguiendo el tradicional esquema de distribución europeo. La sala tenía capacidad para unas 3.400 personas y durante varios años fue la construcción más alta edificada en la ciudad. La pantalla podía replegarse para poder utilizar la sala para otros espectáculos (Fig. 2).

CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL CINE AVENIDA

Las salas de cine de principios del siglo XX se convirtieron rápidamente en las abanderadas de la Arquitectura Moderna en las ciudades de todo el mundo. Al igual que el nuevo lenguaje arquitectónico era una interpretación de la tecnología procedente de la revolución industrial, el cine era un arte que provenía de un invento puramente científico y mecánico. La Arquitectura

13. Al hablar sobre la importancia de la esquina dentro del espacio urbano, debemos destacar la exposición *"Ciudades, esquinas"* celebrada del 09/05/2004 al 26/09/2004 en el Centro de Convenciones del Forum de Barcelona y comisionada por el arquitecto Manuel de Solà-Morales. Pero no sólo los arquitectos se han visto fascinados por el poder de la esquina, también la literatura se ha centrado en este emplazamiento como demuestran obras como *"El paraíso en la otra esquina"* y el más reciente *"Cinco esquinas"* , ambas de Vargas Llosa, u *"Hombre de la esquina rosada"* de Borges; William Whyte hablaba de la *street corner society* (WHYTE, W.F. *Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum*, University of Chicago Press, Chicago, 1943) e incluso Italo Calvino escribió: *"(...) la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles (...)"* (CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Barcelona, 1988, p.11).

Moderna tenía vocación de internacionalidad, el cine era un fenómeno global de masas. Las estructuras y técnicas industriales de construcción permitían la creación de esta arquitectura moderna y económica, los cines requerían de estas técnicas para poderse llevar a cabo y resultar rentables.

Aunque la mayoría de las salas comparten los principios de la arquitectura moderna, los cines no presentaron la uniformización que se observaba en otras tipologías edificatorias. Al contrario, la arquitectura de los cines es una de las más significativas e innovadoras, tal vez porque sus arquitectos interpretaron libremente la imaginería moderna y recurrieron a diversas metáforas para inspirarse. Una de las más utilizadas fue la metáfora marina, ya que los cines y los barcos, imaginaria o físicamente, participaban de la dimensión liberadora de la evasión o el viaje.

Las salas de cine estaban construidas muchas veces en la confluencia de dos calles, por lo que su posición en esquina permitía darles la forma de la proa de un barco. Además, las fachadas compartían otros detalles con la arquitectura naval como ventanas redondas, curvas aerodinámicas, etc. Los interiores de las salas y otras dependencias también podían evocar las formas de los camarotes o las cabinas de los barcos.

Algunos ejemplos muy conocidos de cines europeos con referencias estéticas náuticas fueron el cine Ornano 43 (1933, Paris) de M. Gridaine, el interior del Odeon de Muswell-Hill (1936, Inglaterra), el Odeon de Woolwich (1935) o el Odeon de Isleworth (1935), ambos de G. Coles. Sin embargo, esta estética es mucho más difícil de encontrar en América. El Cine Avenida se erige por tanto en un perfecto ejemplo de la translación del estilo europeo al otro lado del Atlántico. Esta singularidad probablemente se deba que San Luis Potosí contaba con un importante número de familias con ascendencia española, además de que tanto el propietario como el equipo de diseñadores eran emigrantes españoles, por lo que parecía lógico adoptar el lenguaje formal del plasticismo europeo para proyectar esta obra innovadora.

Las referencias navales de la fachada se concentraban en el cuerpo lateral que albergaba los tres departamentos o "camarotes", con barandillas metálicas y ventanas circulares que recuerdan a las escotillas de los barcos, conectados por una escalera semicilíndrica que alude a la caldera de un buque. Esta tendencia plasticista aparece mezclada con un atisbo de funcionalismo *lecorbusierano*, a través de la aplicación de algunas de las "cinco reglas de la arquitectura" como la estructura libre con pilotes y losas de hormigón, las consecuentes ventanas alargadas que sustituyen a los muros portantes ciegos[14] y la terraza jardín techada parcialmente (Fig. 3).

La línea expresionista, con un frente másico y huecos como perforaciones profundas, se hace más presente en la fachada principal del cine que se proyecta sobre la Avenida Carranza (Fig. 4). Este alzado estaba dividido en tres cuerpos: uno central más alto (con diez ventanales en su parte inferior realizados en *vitroblock* que iluminan el foyer de doble altura y con un detalle de figuras geométricas que se repite en la parte superior) y dos bloques laterales simétricos de menor altura (sin aberturas pero decorados con líneas horizontales creadas con resaltes en la piedra que los envuelve). El módulo lateral que contiene a las escaleras de emergencia se integra con el resto de la fachada

3

4

Fig. 3. Aspecto exterior del bloque de departamentos anexo al Cine Avenida.

Fig. 4. Detalle decorativo de la fachada principal del Cine Avenida.

14. *"... la estructura se organizó a base de columnas y losas de concreto que sustituyeron la función de soporte mecánico que tenían los muros, obteniendo con ello la posibilidad de aprovechar el sitio..."* DE ANDA, E. *Historia de la arquitectura mexicana*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

5

Fig. 5. Marquesina del Cine Avenida. "Cine Avenida en San Luis de Potosí" en *Cortijos y Rascacielos*, n. 50, Madrid, 1948.

6

7

Fig. 6. Vista de conjunto del foyer del Cine Avenida. "Cine Avenida en San Luis de Potosí" en *Cortijos y Rascacielos*, n. 50, Madrid, 1948.

Fig. 7. Detalle del relieve en yeso sobre fondo marino en la escalera de acceso al palco del Cine Avenida. Fotografía facilitada por Diana Briseida Blanco Robledo.

mediante el uso decorativo en franjas verticales del recubrimiento. Esta decoración *decó* mediante geometrías lineales creando marcadas sombras repetitivas, que alude a otras referencias como las máquinas, los silos, la arquitectura militar o los materiales ferroviarios, pone en relación al cine Avenida con otros ejemplos europeos como la fachada del Montparnasse (1933, Paris) de Pierre de Montaut y Adrienne Gorska que recordaba a un radiador, un transformador eléctrico o la carrocería de una locomotora, o el Dominion (1937, Harrow, Inglaterra) de F. E. Bromige, paradigma de metáfora múltiple con referencias navales, ferroviarias y a los diseños de los postes de radio.

Ambas fachadas quedaban unidas por una original marquesina curva de 50 metros de desarrollo y de cinco metros de vuelo en su parte más saliente (Fig. 5), en la que se utilizaron los materiales más modernos y que podían competir con cualquier obra de primera categoría del país:

> "…revestida inferiormente con material plástico Lumitile –difusor de la luz–, con ilumionación oculta. El frente de la fachada está realizado con material plástico Bevelite. Las letras, plásticas también, son intercambiables y se hallan iluminadas interiormente con fluorescente"[15].

Este sinuoso elemento nos remite inevitablemente al cine Capitol de Madrid, con la fusión de la línea recta y la línea curva que se apreciaba en el juego decorativo de la asimétrica marquesina, homenaje inequívoco al expresionismo alemán de Mendelsohn. En el cine Avenida, el contraste entre los huecos alineados horizontalmente de las ventanas de los departamentos y las cajas de comunicación vertical, o también, la oposición entre lo rectilíneo y lo curvilíneo en la decoración de la fachada y la marquesina, siguen asimismo la línea mendelsohniana del contraste y la continuidad del volumen.

Por otra parte, el *art decó* de influencias marinas alcanzaba su máximo apogeo en el interior del cine Avenida. La alfarda de la escalinata de acceso desde la Avenida Carranza, con sus formas orgánicas insinuando una ola marina, nos anuncia la maravilla ornamental que descubriremos al entrar en el recinto. En el enorme vestíbulo color azul sobresalían las consolas empotradas

8

9

en los espejos de los muros que duplicaban los dorados hipocampos que las soportaban, transformándolas en mesas flotantes (Figs. 6 y 7).

Fig. 8. La concha acústica de la sala del Cine Avenida. Fotografía facilitada por Diana Briseida Blanco Robledo.

Fig. 9. Logotipo diseñado para la promoción del Cine Avenida. Fotografía facilitada por Diana Briseida Blanco Robledo.

> "El vestíbulo del cine va revestido con mármoles travertino y del Perú y con ónice de Oaxaca (Méjico). (…) Los pisos de este suntuoso "hall" están formados por losetas asfálticas; los pasamanos de la escalera son de ónice; las puertas están tapizadas de piel blanca, y el gran cuadro central, de cristal grabado, se ilumina interiormente.
>
> La pintura de muros y techos, en colores al pastel, se ha hecho a base de azules oscuros y blancos purísimos. En los muros de la parte baja del "foyer", los revestimientos son de "fleshwood", o sea madera flexible. Los muebles –mesas, grandes divanes, bancos– han sido construidos también con materiales ricos.
>
> Ascendiendo por la gran escalera le espectador halla al llegar a la planta primera un gran relieve en yeso sobre fondo de motivo marino, pintado sobre oro, al estilo de las pinturas de Sert. Los nichos laterales u hornacinas albergan originales esculturas, ejecutadas en granito negro"[16].

Una gran concha acústica (Fig. 8) de hormigón dominaba a los espectadores de la sala:

> "Tiene ésta (la sala) grandes cortinajes de paño azul a los lados del foro, y de satín azul cerrando la escena. Columnas estriadas en blanco puro y fondos de gasa plisada. El motivo central de decoración de todo el plafón es una gran concha, con nervios iluminados indirectamente y revestida de material acústico. Otros materiales empleados en el revestimiento de los muros de la sala han sido el Insulating Board en forma dentada y la pintura de fieltro (Felt-Flock) en forma de cortinajes. La entonación general de la sala se ha logrado en azul pastel y gris"[17].

Incluso el logotipo diseñado para la promoción del cine Avenida es digno de mención por seguir el estilo *Art Decó* que impregna toda la construcción (Fig. 9).

EL CASCARÓN ABANDONADO

La industria cinematográfica se benefició del auge de los espectáculos y los entretenimientos que sucedieron a las privaciones de la Segunda Guerra

15. "Cine Avenida en San Luis de Potosí". Op. cit., p. 28.
16. Ibid, pp. 30-31.
17. Ibid, p. 30.

Fig. 10. Comparación entre la fachada original y el proyecto de remodelación en hotel del Cine Avenida.

Mundial. Sin embargo, debió readaptarse a la sociedad del ocio investigando nuevas formas tanto de producción como de explotación de filmes.

Un fenómeno general fue la caída en la rentabilidad de las grandes salas únicas. Los explotadores propusieron dos fórmulas para paliar estas pérdidas: la transformación de los grandes cines en pequeñas salas múltiples o la creación de nuevos complejos multisala. La opción de dividir los grandes cines en varias salas más pequeñas tenía la ventaja de poder conservar las zonas comunes como el vestíbulo y las fachadas con su aspecto original. Sin embargo, los inconvenientes eran ecónomicos, al tener que multiplicar el número de cabinas de proyección. Por otra parte, mantener este tipo de locales resultaba absurdo para una parte de la sociedad, que argumentaba que el público era muy joven en su mayoría como para apreciar estas referencias al pasado.

El cine Avenida fue el más lujoso y caro de todos los construidos en San Luis Potosí México. A pesar de que en los años 60 sufrió algunas modificaciones técnicas de acuerdo a los avances de las películas, sin embargo fue, de los cines clásicos potosinos, el de vida más corta pues no llegó a funcionar ni cuarenta años; en la década de los ochenta fue cerrado y en los noventa rentado a una compañía de cines, que lo modificó para construir en su interior ocho salas más pequeñas, de acuerdo a los nuevos hábitos de consumo de los espectadores. Cerró finalmente sus puertas hacia 2005[18].

Hacia el año 2012, su actual propietario pretendió remodelar el lugar y convertirlo en un hotel tipo *boutique*, cuya construcción permitiría mantener en lo posible la arquitectura original del edificio, aunque ningún ordenamiento legal impide su demolición debido a que el edificio no está en el catálogo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) porque es del siglo XX, y tampoco forma parte del perímetro de monumentos históricos o patrimonio de la humanidad del primer cuadro de la ciudad[19]. Sin embargo, en el año 2014, la INAH determinó que la Concha que cubría la sala del cine debía mantenerse[20] y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) lo incluyó en su catálogo de edificios de patrimonio arquitectónico y artístico, enviando un documento al Ayuntamiento de la capital pidiendo que no autorizara hacer modificaciones mayores, ni pudiera ser derrumbado.

18. http://cinematreasures.org/theaters/6770, consultado el 10/03/2016.
19. *"En cuestión legal yo no tengo problema en demoler, en su totalidad, el edificio, ya que es del siglo XX y no se encuentra protegido, sin embargo, moralmente yo no me sentiría a gusto. Incluso me pusieron pancartas que decían: 'las escrituras serán de Payán, pero el Cine Avenida es del pueblo', y creo que tienen razón".* Declaraciones del empresario Jacobo Payan Latuff, dueño del cine Avenida. "El cine Avenida conservará su majestuosidad", en *El Sol de San Luis*, 21 de abril de 2014.
20. "Cine Avenida: el buque en el abandono", en *Antena San Luis*, 28 de marzo de 2014.

Tras las reiteradas protestas de los ciudadanos de San Luis después de que se publicaran las imágenes de la futura remodelación (Fig. 10), el dueño decidió emprender una rehabilitación integral del cine, dándole un uso comercial pero sin hacer grandes cambios a la construcción. En la parte inferior, que da a la avenida Carranza, se proyectó edificar un restaurante. La parte donde se situaban los asientos de luneta del cine (cuyas gradas se demolieron durante la década que ha estado en desuso) se convirtió en un estacionamiento techado, para poder mantener la concha acústica. El lobby del cine se habilitó como centro de reuniones y convenciones conservando su doble altura. El aspecto externo del edificio no ha sufrido modificaciones significativas respecto al proyecto original, salvo la marquesina que ha quedado en desuso.

CONCLUSIONES

Los cines construidos a lo largo del mundo constituyen un espléndido catálogo en el que se observa con eficacia la progresiva inclusión de las nuevas formas de la arquitectura y la audacia y preparación técnica de los arquitectos y constructores. Los cines contribuyeron a introducir la imagen de la modernidad en las ciudades. Precisamente por su carácter novedoso, los cines reflejaron las modas arquitectónicas con mayor claridad y rapidez que ningún otro edificio. Así, al estar construidos en base a las últimas tendencias y por su propia configuración (incorporación de luces en la fachada, anuncios…), se convirtieron en auténticos faros de la innovación. Y el caso del cine Avenida de San Luis Potosí es un magnífico ejemplo de este proceso en el contexto del México de provincias.

La formidable empresa de atracar un buque de la modernidad en el centro mismo del desierto mexicano es, sin dudad, una hazaña que no se entiende sin el empuje del promotor y los arquitectos españoles, que fueron artífices del proyecto. El origen geográfico de sus autores permitió que, a diferencia de la mayoría de los cines centro y sudamericanos que quedaron anclados en tendencias estéticas del pasado, el cine Avenida bebiese de las fuentes de la modernidad francesa y alemana, aunque con algunos años de retraso respecto a lo acaecido en Europa. Esta conexión más cercana con el Viejo Continente también propició que el cine Avenida asumiese la inversión en materiales innovadores, para garantizar el confort de los espectadores, que no encontraron estas ventajas en los otros cines que se construían en la región y que supieron apreciar los valores artísticos y técnicos de este edificio.

Por último, parece necesario aceptar que el negocio de las salas de proyección cinematográfica está abocado a la extinción. Sin embargo, no podemos permitir que los edificios que albergaban a los cines, que son ciertamente una parte muy importante del legado de nuestra historia reciente, no sólo desde el punto de vista arquitectónico sino también social, sean destruidos. La salvación de las grandes salas de cine reside en su protección por parte de la Administración y en su readaptación a nuevos usos, mediante reformas que sean respetuosas con su esencia y concepción espacial. En el caso de las salas del centro y el sur de América, la mala legislación en materia de protección de edificios históricos o la ausencia total de la misma provocarán la desaparición de esta valiosa herencia. Por tanto, parece necesario que los estados revisen sus

políticas patrimoniales para discernir qué edificios merecen ser protegidos y no aplicar tan solo criterios temporales, sino de relevancia arquitectónica, histórica y cultural. A pesar de ello, resulta esperanzador que movimientos sociales hayan logrado salvar del abandono y la destrucción a edificios como el cine Avenida.

IMPORT/EXPORT: SASHA STONE Y LAS FOTOGRAFÍAS DE 1929. EL PABELLÓN ALEMÁN DESDE EL OTRO LADO DEL ESPEJO

Jesús Lazcano López

"Recibimos con docilidad toda primera impresión, porque el hombre está hecho de tal modo, que llega a persuadirse de que son verdad las cosas más extrañas; y, desde luego, se graban en él tan profundamente, que infeliz del que pretenda destruirlas o borrarlas"[1].

GOETHE, Johann Wolfgang; "Penas del Joven Werther" (1774)

"La inmovilidad de la fotografía es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente; atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticiamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno (…)"[2].

BARTHES, Roland; "La Cámara Lúcida. Notas sobre la Fotografía"

INTRODUCCIÓN

Barcelona, 2 de Junio de 1986. En la Avenida Francesc Ferrer i Guàrdia 7, en torno al mediodía, tiene lugar la inauguración del Pabellón de Barcelona: una nostálgica representación cargada de ecos de sucesos acontecidos en el mismo sitio más de medio siglo atrás. Las coordenadas son las mismas, pero ya no es el mismo lugar[3], tampoco los mismos actores, ni tan siquiera el mismo escenario.

El Pabellón Alemán de Mies van der Rohe (1929), una arquitectura exportada a través de sus imágenes, y de capital importancia por asentar los principios del Movimiento Moderno[4], completaba en este momento un largo viaje de ida y vuelta. Sus espacios, hasta entonces una representación bidimensional, podrían ser recorridos físicamente[5] de nuevo. De esta forma surgiría un inevitable conflicto entre las ideas conformadas durante el siglo XX y el objeto que ahora las representaba. Un conflicto agravado por las diferencias entre las fotografías de 1929 y las de 1986, y es que, pese a que el Pabellón de Barcelona parece a simple vista una fiel réplica del Pabellón Alemán, sus imágenes no se corresponden: a través de las instantáneas del Pabellón reconstruido no parecen vislumbrarse aquellos espacios captados 60 años atrás[6]. La superposición anacrónica de las fotografías provoca que la imagen que durante el siglo XX se había elaborado del Pabellón entre en crisis y, ante la experiencia de visitar el edificio reconstruido, emergen interrogantes sobre el reportaje original y sus enigmáticos espacios en blanco y negro.

1. GOETHE, Johann Wolfgang, *Penas del Joven Werther*, Ed. Alianza. Madrid, 2012, p. 84.
2. BARTHES, Roland, Op. cit., pp. 139-140.
3. Veáse *Arquitecturas bís* n. 6, marzo de 1975. "Un salto atrás en la valoración del diseño urbano. Barcelona: del esplendor de la Exposición Internacional de 1929 al caos del Parque de Montjuic de 1975".
4. Véase *El Croquis* n. 26, agosto-octubre de 1986, pp. 6-9. En éste se publica la reconstrucción del "Pabellón Alemán de Barcelona" y se envían preguntas concernientes al Pabellón a críticos y arquitectos relevantes de la época. Una de las cuales es: ¿Podría haber en la reconstrucción del pabellón de Mies una reafirmación o un reaseguramiento de os principios del Movimiento Moderno?
5. "Esto [la experiencia de recorrer el Pabellón] es lo que nosotros hemos querido alcanzar y ofrecer a la sensibilidad y a la cultura de nuestro tiempo" SOLÁ-MORALES, Ignasi; CIRICI, Cristian y RAMOS, Fernando, *Mies van der Rohe. El Pabellón de Barcelona*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1993, p. 39.
6. Véase KOOLHAAS, Rem "Miestakes" en VV. AA. *Mies in América*, Ed. Whitney Museum of American Art, New York, 2001, p. 723.

A partir de este momento la cuestión de la autoría del reportaje del 29 comienza a tenerse en consideración no solo por su probable influencia en la interpretación del Pabellón Alemán sino también por su protagonismo como documento de base en el proyecto que llevan a cabo Ignasi de Solá-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos; una reconstrucción fundamentada principalmente en las imágenes[7]: un diorama de piedra.

LA IMPORTANCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS DEL PABELLÓN DE 1929

En los primeros días de marzo de 1930, los materiales que durante algo mas de seis meses[8] conformaron el efímero Pabellón Alemán yacían en cajas esperando un nuevo destino: los mármoles, el travertino y el cromo viajarían a Hamburgo con la esperanza de ser utilizados de nuevo, el acero se vendería en Barcelona para sufragar los costes del desmontaje[9] y la escultura "Der Morgen" (Georg Kolbe, 1925) acabaría en los jardines del ayuntamiento de Schöneberg en Berlín[10], donde permanecería callada durante 80 años ante el acontecimiento que tuvo lugar durante los últimos días de la primavera del 29: el reportaje fotográfico de la agencia Berliner Bild-Bericht (BBB) que, a la postre, sería el principal testimonio de lo que fue el Pabellón Alemán.

En los 50 años centrales del siglo XX, las 16 fotografías que constituyen el reportaje se han ido reproduciendo en cientos de libros de Historia de la Arquitectura para construir los pensamientos de otros tantos críticos, historiadores y arquitectos sobre la fluidez[11], ambigüedad[12] y riqueza[13] de aquella arquitectura efímera; también para poner de relieve su carácter trascendente[14] y metafísico[15]. Interpretaciones con una amplia carga subjetiva probablemente propiciadas por los documentos que les servían de base: las plantas que se habían publicado hasta finales de los años 70 contenían errores[16], apenas una docena de las personas que habían escrito sobre el Pabellón lo habían visitado[17] y los croquis de proceso de Mies no se publicarían hasta la década de los sesenta; incluso Mies, en sus comentarios tiende a alimentar la leyenda refiriéndose al proyecto en términos vagos en los que en muchas ocasiones resuenan ecos de las observaciones escritas por gente que solo conocía el edificio a través de sus imágenes[18].

Es por ello que esas fotografías juegan un papel fundamental en la historia, en la forma y en la percepción del Pabellón, puesto que la experiencia presencial e individual de visitar un pabellón efímero en una Exposición Internacional se desplaza hacia un fenómeno virtual y colectivo, al experimentar a través de unas fotografías su mutación en una arquitectura permanente y anacrónica.

LA BÚSQUEDA DEL AUTOR

Para acotar ese desplazamiento de significados entre el objeto real y su representación en esas instantáneas que, pese a sus retoques y encuadres, habían alcanzado un estatus de fotografía documental[19], es importante conocer qué puede haber mas allá del marco de las mismas: el autor escondido tras el copyright de la Agencia y lo contingente a aquel período, a su vida y a su obra hacia el final de la década de 1920.

En los artículos que, aunque de forma somera, intentan esclarecer la autoría se barajan tres nombres: Arthur Körst[20], quien realiza las fotografías del monu-

7. "Pero no deja de ser atrevimiento el decidirse a hacer la prueba de volver a tener ante los ojos y con la tridimensionalidad de sus espacios lo que hasta hace poco fue fundamentalmente una referencia gráfica". Ibid., p. 39.
8. La Exposición Internacional de Barcelona tuvo lugar del 19 de Mayo de 1929 al 15 de enero de 1930.
9. Véase carta de E. W. Maiwald a Mies del 5 de Marzo de 1930, transcrita en TEGETHOFF, Wolf, *Mies van der Rohe; "The Villas and Country Houses"*, Ed. MIT. Press, Cambridge, 1985. p. 74.
10. QUETGLAS, Josep, "El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe", Ed. Actar, Barcelona, 2001, p. 162.
11. CONSTANT, Caroline, "The Barcelona Pavilion as Landscape Garden: Modernity and the Picturesque" en *AA FILES* n. 20, Otoño de 1990 p. 51.
12. DODDS, George, *Building Desire On the Barcelona Pavilion*, Ed. Routledge, London & New York, 2005, p. 11.
13. TAYLOR, Mark C., *Disfiguring Art, Architecture, Religion.* Ed. The University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 137.
14. CONSTANT, Caroline, "The Barcelona Pavilion as Landscape Garden: Modernity and the Picturesque" en *AA FILES* n. 20, otoño de 1990, p. 53.
15. FITSCH, James Marton, "Mies van der Rohe y las verdades platónicas" en VV.AA; *Mies van der Rohe: Escritos, Diálogs y Discursos.* Ed. C.O.A.O. Madrid, 1982.
16. Sobre los errores en las plantas publicadas véanse las diferencias entre las mismas en RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M, "El Pabellón de Barcelona". *Cahiers d' Art* n. 8, 1929; GENZMER, Walter, "Die Blaugide n. 20," Berlín 1929 y BLASER, Werner; *Mies van der Rohe: The Art of Structure.* Ed. Praeger Publishers, Nueva York, 1965. Esta última, pese a que la cubierta cubría por completo el patio de atrás, se había dibujado bajo la supervisión de Mies van der Rohe.
17. BONTA, Juan Pablo, *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 8.
18. En "6 Students talks with Mies" Master Builder, student publication of the School of Design, North Carolina State College, Vol. 2, n. 3, Primavera 1952, p. 21-28. Mies habla del Pabellón Alemán como "Gótico en espíritu", pero son Hitchcock y Johnson quien relacionan por vez primera el Estilo Internacional con el Gótico en JOHNSON, Phlilip y RUSSEL HITCHCOCK, Henry, *The International Style*, pp. 65-73. Consecuentemente, cuando Mies usa el término, puede estar usando el texto como referencia.
19. DODDS, George, op. cit., p. 110.

mento a Rosa de Luxemburgo, Wilhelm Niemann[21], propietario de la Berliner Bild-Bericht y autor de la toma nocturna del Pabellón Alemán y finalmente Sasha Stone[22]: un fotógrafo con estudio en Berlín, ampliamente publicado en la revista G (editada en el estudio de Mies) y autor de las fotografías de los *palacios* dedicados a la industria alemana en la misma Exposición Internacional de Barcelona[23]. Coincidencias que mostraban esta relación como posible aunque sin ofrecer mingua prueba concluyente hasta que la escultura "Der Morgen" rompe su silencio. En la exposición *Mies van der Rohe und Kolbe. Barcelona Pavillon. Architektur und Plastike* (Georg Kolbe Museum, Berlín 2006), aparecen en el archivo del escultor dos fotografías inéditas (Fig. 1) de la estatua en el Pabellón, rubricadas por el estudio de Stone[24]. Estas permiten desvelar, 80 años más tarde, el autor del reportaje de la BBB y aportar una nueva lente bajo la que mirar las fotografías al conocer los intereses e influencias del autor.

Fig. 1. Fotografía de la escultura de Georg Kolbe, Sasha Stone. Museum Georg Kolbe. Fuente: HAMMERS, Birgitt, *Vom Dokument zur Legende-Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons.*

SASHA STONE EN EL AÑO 1929. TRABAJOS E INFLUENCIAS

Sasha Stone (1895-1940) nace en San Petesburgo y realiza la carrera de ingeniería en Varsovia, desde donde emigra a Nueva York para trabajar como soldador y dibujante durante el periodo 1913-1917. Tras obtener la nacionalidad americana vuelve a Europa y comienza a hacer sus primeras fotografías como aficionado. En 1918 se traslada a París para cursar estudios de pintura y después a Berlín, donde estudia escultura en el taller de Oleksandr Arjípenko, y donde finalmente abre su estudio de fotografía en 1924. Su trabajo en este ámbito está marcado tanto por los encargos comerciales como por los reportajes que realiza según sus intereses personales.

El año 1929 es quizás el más productivo en la carrera de Sasha Stone[25], un fotógrafo ya conocido por la difusión asidua de su obra en publicaciones dadaístas y surrealistas como Die form, Das Kunstblatt, Das Neue Berlin o Varietés, así como por haber participado en numerosas muestras de fotografía de vanguardia.

Uno de sus trabajos más conocidos es el fotomontaje que ilustraba la portada de la primera edición del *Einbahnstraβe* (1928) de Walter Benjamin, libro en el que además de otros temas se estudia la ciudad de París. Esta ciudad constituye una figura recurrente[26] en la obra del ensayista al servirle de instrumento para desarrollar sus pensamientos y teorías en múltiples campos. Entre sus intereses destaca la fotografía como medio de representación, y atribuye una importancia *sin igual* a las fotografías que Eugène Atget hace de calles vacías, *como si fuesen el lugar de un crimen*[27].

Estas instantáneas podrán verse por vez primera fuera de Francia en la Exposición Film und Foto (FiFo) de Stuttgart[28]. A partir de ese momento las fotografías de Atget serán muy influyentes en el trabajo de los fotógrafos alemanes de la época, por su renuncia a la autoría[29] en favor de la objetividad. Este principio se deduce del carácter casi enciclopédico del catálogo que elabora sobre las formas, costumbres y objetos de París; signos visuales que en el momento de ser fotografiados ya pertenecían a un mundo en descomposición, *condenado a desaparecer*[30].

El día 18 de mayo de 1929, víspera de la ceremonia de apertura de la Exposición Internacional de Barcelona, tendrá lugar la inauguración de la Film

20. SACHSSE, Rolf, "Bild und Bau. Zur Nutzung techniser Medien beim Entwerfen von Architektur" Braunschweig/Wiesbaden, 1997, p. 155.
21. COHEN, Jean Louis; *Mies van der Rohe*, Ed. AKAL. Madrid, 2007, p. 64. En las anteriores ediciones de este libro no se menciona esta autoría, que en este caso hace referencia a ZIMMERMAN, Claire, "Modernism, Media, Abstraction: Mies van der Rohe's Photographic Architecture in Barcelona and Brno (1927-1931)", cit. bajo la dirección de Rosemarie Haag Bletter, Graduate Center, City University of New York, 2005.
22. Veáse TEGETHOFF, Wolf, "Pabellón Alemán de la Exposición Universal de Barcelona" en *Mies van der Rohe: Arquitectura y Diseño en Stuttgart, Barcelona y Brno*. Ed. Vitra Museum, 1998, p. 165. En el texto no se ofrece ninguna nota ni argumentación sobre la afirmación.
23. KÖHN, Eckhardt, *Sasha Stone, Fotografien 1925-1939*. Ed. Nishen, Berlín, 1990, p. 105.
24. HAMMERS, Birgitt, "Vom Dokument zur Legende-Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons" en *Zeitschrift für Kunstgeschichte 72*, 2009, pp. 545-556.
25. Para más información sobre la biografía de Sasha Stone, véase KÖHN, Eckhardt, op. cit.
26. Véase BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Ed. AKAL, Madrid, 2005.
27. Benjamin atribuye este valor a las fotografías de Atget por expresar espacialmente el proceso de retroceso del valor de exhibición de una obra de arte frente al valor de culto mediante sus fotografías de las calles de París vacías de gente. Véase BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 106-107.
28. Veáse la relación de exposiciones del trabajo de Eugene Atget en VV. AA., *Eugène Atget. El viejo París*, Ed. Fundación MAPFRE, Madrid, 2010.
29. GUASCH, Ana María, *Arte y archivo, 1920-2010*, Ed. AKAL, Madrid, 2011, pp. 30-31.
30. VV. AA., *Eugène Atget. El viejo París*, op. cit., p. 15.

2

4

und Foto. Las fotografías de Sasha Stone, que también participa en la muestra, compartirán aquí espacio con las de Atget. La influencia del fotógrafo francés (Figs. 2 y 4) subyacerá en la obra de Stone, tal y como quedará patente por la publicación del *Berlin in Bildern* (1929), un libro en el que se muestran instantáneas de la vida cotidiana en la capital alemana al final de los años 20 (Figs. 3 y 5).

Una gran parte de la FiFo recogía fotografías que mostraban una visión artística y sugerente de los nuevos objetos, visiones y situaciones producidos por la ciudad contemporánea[31]. De esta manera se fomentaba la asimilación del crecimiento industrial como un proceso de modernización necesario y estético[32], lo que respondía a una estrategia comercial de la República de Weimar, también presente en los Palacios de la Industria de la Exposición Internacional de Barcelona.

De esta nueva época, en la que la tecnología estaría al servicio de los intereses de la sociedad, el Pabellón Alemán se erigía, a su vez, como metáfora[33]. Sin embargo, no es la belleza de la técnica, de sus objetos precisos, sencillos, inequívocos y asépticos la que resplandece en las fotografías de Stone, sino en las de la reconstrucción de 1986. Quizás es este el motivo por el que al mirarlas, la serie de Sasha Stone aparece debajo como un pentimento para complementarlas con su aura[34].

LOS ECOS DEL PABELLÓN ALEMÁN: EL PARÍS DE ATGET Y EL BERLÍN DE STONE

El Pabellón Alemán es objeto de la interpretación de Sasha Stone, quien lo impregna de sus influencias y del escepticismo respecto a la tecnología[35] que destila su contemporáneo Berlin in Bildern, con el que el reportaje de la BBB muestra múltiples relaciones homotéticas en su estructura y medios de expresión.

31. Véase ROH, Franz y TSCHICHOLD, Jan, *Photoeye: 76 photos of the Period*, (1929), en el que imágenes pertenecientes a la FiFo ilustran estos conceptos.
32. YOUNG, Lisa Jaye, *All consumming. The tiller-effect and the aesthetic of Americanization in Weimar Photography, 1923-1933*, Ed City University of New York, Nueva York, 2008, pp. 171-174.
33. "Nuestra misión la hemos visto nosotros en exponer dentro de este sencillo marco muestras de los productos esenciales de la exportación de Alemania (...) la expresión más visible de esto sírvanme ustedes hallarla en este Pabellón (...)se ha abierto [en Alemania] camino un nuevo espíritu ansioso de luz y de claridad (...) Sírvanme ustedes de entontrar en él [el Pabellón] al espíritu de la Nueva Época". Extractos del discurso inaugural del comisario alemán C. von Schnitzler, transcrito íntegramente en VV. AA. *El Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe 1929-1986*. Ed. Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe y Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987, pp. 36-37.
34. Se utiliza aquí el término aura en el sentido del empleado por BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México DF, 2003, pp. 46-49. En él se hace referencia al prestigio cultural de la obra de arte consagrada, que crea en torno a ella una radiación imaginaria.
35. PAENHUYSEN, An, Berlin in Pictures: Weimar City and the Loss of Landscape" en *New German Critique* vol. 37, n. 1109, invierno de 2010, p. 4.

3

5

6

7

En las tomas exteriores del Pabellón se produce un juego de descontextualización tanto espacial, para mostrar al edificio ajeno al entorno, como temporal. Un pasado remoto se introduce en la fotografía mediante la sombra de unas columnas jónicas (Fig. 6) en un juego inverso al de la imagen que abre su libro, en la que las chimeneas de la planta eléctrica Klingerberg emergen monumentales y solitarias como las últimas columnas en pie de una ruina (Fig. 7). Se producen en ambos casos imágenes anacrónicas que tergiversan lo espacial y lo temporal: en el caso del Pabellón, el camino que lo atraviesa para llevarnos al Pueblo Español ya no se interna solo en el edificio, sino también en el pasado.

El recorrido que hace el reportaje de la BBB sigue una secuencia similar a la que realizaría un visitante que atraviesa el Pabellón (en el Berlín in Bildern la ciudad también se representa de Este a Oeste[36]). En este recorrido, los interiores, al igual que las calles de París (Fig. 2) y Berlín (Fig. 3), aparecen como espacios vacíos. Esta condición de espacio que nos es familiar[37] pero que está deshabitado es, característica del surrealismo y de su capacidad para producir extrañeza[38], y es, asimismo, inherente a la interpretación del Pabellón. Dicha condición sigue presente en su reconstrucción, en la que se preserva su percepción como espacio vacío prohibiendo utilizar el mobiliario, tocar los paramentos o incluso pisar la alfombra.

El espacio del Pabellón se conforma por una serie de paramentos en los que el exterior, el propio Pabellón y los objetos que lo pueblan se muestran a través de los reflejos[39], de manera análoga a las láminas de vidrio de los escaparates de París (Fig. 4) y Berlín (Fig. 5), pues estas actúan a modo de crisol entre las múltiples situaciones que los rodean. Se constituye así un juego especular en el que mármoles y vidrios producen infinidad de composiciones superpuestas; centelleos que fragmentan la visión[40] haciendo imposible definir los límites del espacio. Así, la imagen repercute sobre todas las superficies creando una serie de campos que se encuadran indefinidamente y eliminando las distancias que podrían existir, ya que el punto de partida coincide con el punto de llegada[41]. Esta subversión de las relaciones espaciales a través de los espejos evoca la suspensión del principio de realidad que caracteriza la lógica

Fig. 2. Hotel de Sens, rue de l'Hôtel de Ville, París, Eugéne Atget. Fuente: The Metropolitan Museum of Art.
Fig. 3. Der Krögel, Berlín, Sasha Stone. Fuente: Berlin in Bildern.
Fig. 4. Avenue des Gobelins, París, Eugéne Atget. Fuente: The Museun Of Modern Art.
Fig. 5. Schaufenster Michels, Berlín, Sasha Stone. Fuente: Berlin in Bildern.
Fig. 6. MMA1554, Berliner Bild-Bericht, The Bauhaus Dessau Foundation.
Fig. 7. Large Power Station Klingerber, Sasha Stone. Fuente: Berlin in Bildern.

36. PAENHUYSEN, An, op. cit., p. 15.
37. "Mies van der Rohe (...) ha dado a su monumento representativo la tranquila forma de una casa". Extracto de RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. "Le Pavillon de l'Allemagne à l'Exposition de Barcelone", *Cahiers d' Art*, n. 8, 1929, p. 409. Traducción propia.
38. "El Surrealismo ha explorado lo extraordinario en lo común y, a partir de 'cualquier lugar', ha fundado una ciudad que no tiene casi nada que ver con la ciudad funcionalista". NAVARRO, Juan,"La Habitación Vacante", Ed. Pre-Textos, Valencia, 2001, p. 27.
39. "El Pabellón no está hecho con piedra, cristal, estuco y hierro, sino con reflejos", QUETGLAS, Josep, op. cit., p. 86.
40. VV. AA. "Eugène Atget. El viejo París", op. cit., p. 28.
41. ALI, Sami, *El espacio imaginario*, Ed. Amorrortu, Madrid, 1976. p. 211.

del sueño, y ello menos a causa de lo que se ve que a causa del coeficiente de irrealidad introducido por el paso al otro lado[42], que incluso se intuye posible a través de los mármoles.

A través de este reportaje, el edificio no se percibe como un objeto inequívoco producto de una celebración de la técnica, sino que se inscribe dentro de un espíritu más cercano al de los dispositivos visuales del siglo XVIII, capaces de provocar múltiples situaciones simultáneas y transgresiones de la lógica espacial. Se captan así unas imágenes más relacionadas con el método paranoico-crítico de los surrealistas que con las supuestas aspiraciones documentales de las fotografías de arquitectura. Con estas últimas, sin embargo, sí comparten los puntos de vista a la altura de los ojos, sin juegos de lentes ni perspectivas forzadas, produciendo unos encuadres que se asimilan como aquellos que se producen de manera natural cuando se mira, evitando que las fotografías se comprometan formalmente para resaltar su contenido[43]. Mediante el empleo de otros recursos como el fuera de campo o el doble encuadre, todos los juegos y transgresiones se hacen más inesperados, productivos y, sobre todo, sutiles. Tanto que ha sido muy difícil reparar en ellos hasta que no ha existido un elemento de comparación que permitiese verificar las promesas que las sucesivas generaciones de arquitectos hemos querido ver en las fotografías[44] que, en los últimos días de mayo de 1929, Sasha Stone tomara del Pabellón Alemán. Un espacio que, como el viejo París de Atget, ya estaba destinado a desaparecer.

POSTSCRIPT

Sasha Stone realiza las fotografías del Pabellón Alemán de forma prácticamente simultánea a la exposición *Film und Foto* y al libro *Berlin in Bildern.* Las ideas de Walter Benjamin y las fotografías de Eugene Atget se muestran como influencias del autor a través de estos trabajos de índole personal que, a su vez, se relacionan con el reportaje de la BBB por las herramientas y mecanismos que se utilizan en las fotografías y por las similitudes entre los reportajes.

Al estudiar en paralelo todos estos documentos se observa que las fotografías del Pabellón Alemán son, además de un reportaje arquitectónico, un documento de carácter artístico en el que el edificio es objeto de la interpretación del fotógrafo, lo que añade ambigüedad a unas imágenes que, tras la clausura de la Feria Internacional de Barcelona de 1929, convierten al edificio en una arquitectura *exportada* a todo el mundo.

Ante una falta de planos de obra precisos, estas mismas imágenes sirven como principal y, durante muchos años, indiscutido instrumento para la interpretación de un edificio clave del Movimiento Moderno. También para su reconstrucción, momento en que la arquitectura del Pabellón es *importada* nuevamente con múltiples vicios redhibitorios en forma de ecos surrealistas.

42. MILNER, Max, "La fantasmagoría". Ed. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1990, p. 108.
43. PAENHUYSEN, An, op. cit., p.15.
44. "Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente", BARTHES, Roland, op. cit, pp. 31.

HABITAR MODERNO EN COLECTIVO: LA EXPERIENCIA LUSA EN LA ÁFRICA SUBSAHARIANA

Inês Lima Rodrigues

Con el epicentro en Europa, los principios modernos fueron implantados tardíamente en Portugal, y se proyectaron en Angola y Mozambique cuando ya no se esperaba, una vez generalizada la crítica internacional hacia el Movimiento Moderno. Fue a partir de la década de 1950 cuando se asistió al protagonismo del bloque de vivienda colectiva como elemento crucial en el proceso de construcción de ciudad, integrado en amplios espacios verdes con una estructura viaria eficaz. Influenciada por Le Corbusier y por la arquitectura moderna brasileña, la primera generación moderna portuguesa se movía entre os ideales de los CIAM. En la década de 1960, los fundamentos modernos y la influencia brasileña fueron perdiendo su protagonismo en Portugal Continental, pero en simultáneo, fueron proyectados con eficacia en los contextos tropicales.

A partir de la década de 1950, en Angola y Mozambique, se forma una arquitectura que refleja los objetivos progresistas y de desarrollo económico e industrial, fomentados por algunas de las estructuras públicas y privadas, siendo que la última fue definitivamente más abierta a la modernidad. Las principales ciudades fueron transformadas en auténticos laboratorios urbanos de experimentación de la modernidad occidental, que se reflejó en visiones globales de transformación urbana y territorial o en series de obras aisladas y dispersas en el tejido urbano. Ciudades, profundamente transformadas y ampliadas después de la 2ª Guerra Mundial, por fuerza de la presión internacional, paradoxalmente acentuada por la Guerra Colonial iniciada en 1961. Los arquitectos portugueses, lejos del distante Portugal, encontraron el lugar para realizar una arquitectura moderna original, sostenible que pretendía promover una sociedad más justa. Aspiraciones que encuentran plena justificación en los desempeños tropicales del Movimiento Moderno y en el compromiso de un grupo de arquitectos que se autonomiza de los debates de la metrópolis conservadora del *Estado Novo*. El siglo pasado marca así el fin de casi 500 años de dominio portugués[1], al mismo tiempo que la dictadura de Salazar[2] impulsó una serie de inversiones que llevó a una producción arquitectónica sin precedentes. Acciones que tuvieron lugar en el contexto de una política internacional muy contestada, iniciada con la creación de las Naciones Unidas (1945) y reforzada con el desencadenar de la Guerra Colonial a partir de 1961 hasta 1974, año de la *Revolución de los Claveles*[3].

1. Los portugueses llegaron a Angola en finales del siglo XV y fundaron la ciudad de Luanda (antigua São Paulo de Loanda) y la antigua Ciudad Lourenço Marques, actual Maputo.
2. António Oliveira Salazar lideró el régimen autoritario, conocido por *Estado Novo*, de 1933 hasta 1968. Después de su muerte (1968), Marcelo Caetano ocupó su cargo hasta la Revolución de Abril, en 1974.
3. La Revolución de los Claveles, ocurrió en 25 de Abril de 1974, marca el fin del protagonismo de Portugal como país colonizador: se asiste al derribe del régimen de Oliveira Salazar y el pasaje a la democracia en Portugal y consecuentemente el fin de la Guerra colonial. Se da paso al inicio de la independencia de las colonias africanas de dominio portugués. Sin embargo, luego después de independencia, Angola entra en una violenta Guerra Civil, aún en 1975 y que solamente acabará en 2002 y Mozambique entre 1977 y 1992.

El legado de la vivienda colectiva de expresión portuguesa, amplía efectivamente los *Nuevos Caminos de la Arquitectura Moderna*. Nótese que cuando Kultermann descubre la arquitectura moderna africana[4], Luanda, Lobito o Maputo y Beira ya tenían ejemplos modernos excepcionales indiscutiblemente meritorios de divulgación. Sin embargo, quiso la historia que no fuesen divulgados constituyendo la *modernidad ignorada*[5]. Bajo diferentes visiones, la *generación africana*[6] ha conseguido demostrar que "la arquitectura es la voluntad de una época"[7], tal como Mies había afirmado años antes. Desplegaron el lenguaje "tropical", formando una generación que desvendó, con su producción arquitectónica y en sus comportamientos sociales y culturales, una actitud más "libre" de mestizaje cultural y técnica, que dejó un patrimonio moderno global, urbano y arquitectónico.

En definitiva, la entrada de la modernidad implicó una lucha arquitectónica, además de social y por consiguiente política. No obstante, la actitud revolucionaria no tenía por qué ser necesariamente contra el régimen. Aunque muchas veces, se quiera asociar el moderno a los ideales de izquierda, lo que estaba por detrás del movimiento era más bien un coherente sentido de la forma arquitectónica en consideración con una dimensión social, hoy sabemos que utópica. Se buscaba no sólo solucionar el problema de la vivienda sino también ampliar sus acción hacia el diseño de la ciudad y al planeamiento del territorio. Sin embargo, el papel de la vivienda colectiva como elemento estructural de la ciudad ha estado en muchas ocasiones subordinado a voluntades políticas e intereses económicos, perdiendo su proceso de construcción como lugar urbano.

Destacamos la modernidad de los programas residenciales a nivel arquitectónico, urbano, social, así como la investigación formal y tecnológica que la fundamentó. La claridad de sus fórmulas compositivas, sistemas de orden y uso que se tradujeron en una determinada estructura vial, en la organización de los barrios residenciales y en la forma como participaban los espacios verdes. La vivienda moderna refleja la búsqueda de soluciones bioclimáticas, desarrolladas de modo que el edificio respire naturalmente, a través de cuerpos elevados sobre *pilotis*, en los cuales se valoran los espacios abiertos en patios interiores, galerías de distribución, espacios de transición, resultando en espacios interiores que revelan un gran confort térmico, incluso en habitaciones de bajo coste.

Las potencialidades plásticas del hormigón fueron exploradas en cuanto a su estructura aparente o como elemento patrón, llevando a la reinterpretación del nuevo vocabulario corbusiano: el *brise-solei*. Se encuentran soluciones creativas para responder al clima[8], desarrollando diversos sistemas de protección del sol con un sentido científico, funcional y geométrico. Dichos sistemas, fueron planteados como elementos verticales, móviles, fijos o inclinados, buscando siempre la mejor adaptación a la geometría del sol y formando muros ventilados de una manera sostenible[9]. En definitiva, los factores medioambientales, en particular la ventilación cruzada y la protección solar, desempeñaron un papel muy importante en el momento de determinar la forma de la vivienda colectiva de expresión portuguesa.

LA FORMA DE LA RESIDENCIA MODERNA LUSO-AFRICANA

Entre los diversos arquitectos que tuvieron un papel fundamental en la construcción de las principales ciudades de Angola y Mozambique, se eviden-

4. Udo Kultermann publicó en los años sesenta los primeros libros dedicados a la Arquitectura Moderna en África. KULTERMANN Udo. *New Architecture in Africa*. New York: Universe Books, 1963. KULTERMANN, Udo. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Africana*, Ediciones Blume, 1969.
5. GOYCOOLEA, Roberto; NÚÑEZ, Paz. *La modernidad ignorada, arquitectura moderna de Luanda*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2011.
6. FERNANDES, José Manuel.Geração Africana, Arquitecturas e cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975. Libros Horizonte, 2002.
7. MIES VAN der ROHE, L, "Los nuevos tiempos", en *Escritos, diálogos y discursos*. Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores de Madrid, 1982, p. 131.
8. De acuerdo con la definición de Maxwell Fry y Jane DREW, Angola y Mozambique presentan un clima tropical «húmedo sin Invierno», que se define sin grandes variaciones de temperatura, pero con altos niveles de humedad en el aire, popularmente conocido en África como *cacimbo*.
9. LIMA, Inês. Cuando la Vivienda Colectiva Hizo Ciudad. El caso de la Luanda Moderna." La Modernidad Ignorada. Arquitectura Moderna en Luanda. Universidades Agostinho Neto (UAN) – Técnica de Lisboa (UTL) – Alcalá (UAH), p. 143.

cian 5 arquitectos portugueses que ilustran la huella *corbusiana* del habitar moderno. Son ellos: Vasco Vieira da Costa y Simões de Carvalho[10] en Luanda, Castro Rodrigues en Lobito; Pancho Guedes en Maputo y Francisco Castro en Beira, entonces segunda ciudad mozambiqueña.

En el inicio de los años sesenta, la capital angoleña carecía de estrategias de crecimiento para dar respuesta al fuerte aumento demográfico que se sentía. En este contexto, el Ayuntamiento define nuevas estrategias de planeamiento urbano, con el avance del Plan General y el desarrollo de más de 100 planes parciales, bajo la coordinación de Simões de Carvalho y por su equipo multidisciplinar[11]. Proponían una nueva manera de ver el urbanismo como *"una ciencia política, económica y social con una función del arte en la elaboración de los planes, porque lo bello es un componente de la vida de las personas"*[12]. Basado en las estrategias definidas, Simões de Carvalho cuenta con la colaboración de Luis Taquelim da Cruz, para elaborar el plan urbanístico da Unidad De Vecindad nº 1. Realizado entre 1963 e 1965, se ubica en el área del *musseque*[13] Prenda, un barrio informal en la zona suroeste de Luanda. Era una unidad de asentamiento urbanísticamente sostenible, autosuficiente y donde todas las funciones necesarias para desarrollar una vida completa estaban relacionadas mediante distancias a pie, baseadas en tres principios básicos: jerarquía, núcleo y mestizaje[14].

El Prenda fue pensado como un prototipo de un nuevo modelo urbano a ser aplicado en nuevas áreas de expansión de la ciudad, hecho que se ha concretado en diversos puntos de la ciudad[15]. Carvalho defendía el sentido de vecindad, impulsando el encuentro con la comunidad, promoviendo lazos de confianza entre a población más y menos desfavorecida, defendiendo una ciudad multirracial y socialmente más justa[16]. Por otro lado, salvaguardaba la integración generalizada de estructuras ya edificadas en los planes parciales, en oposición a la demolición y al desplazamiento de la población residente.

En la definición del plan de Carvalho se identifica el soporte teórico de Robert Auzelle en el reconocimiento científico del territorio, visando una mayor cercanía a la población y en la definición de la estructura interna del barrio, el arquitecto se apoya en la jerarquía definida por Le Corbusier en la regla de las 7V. Los espacios públicos son de igual modo pensados y dibujados como parte integrante del proyecto y no como un resultado entre el edificado. Los limites del sector están definidos por las V3, vías rápidas, carecen de aceras y o llevan hacia la puerta de ninguna casa o edificio (reservadas exclusivamente a la circulación mecánica). La concentración de la vivienda en bloques colectivos y la construcción sobre *pilotis* permitían liberar terreno a ser ocupado por los aparcamientos, plazas, espacios verdes y equipamiento públicos, localizados en el centro y con acceso directo a la calle comercial V4, de fácil circulación viaria con aceras igualmente largas. Las calles más estrechas (V5 y V6) garantizan la circulación interna del sector y son responsables por el acceso a las zonas residenciales. Las vías tipo V7 bordean los espacios verdes, donde se ubicaban las escuelas y los espacios verdes (Fig. 1).

Carvalho con la colaboración de Pinto da Cunha y Alfredo Pereira[17] definen la forma residencial con viviendas mínimas, para parejas sin hijos o solteros, en los bloques verticalmente más altos (A2), implantados a lo largo de la calle comercial. Al centro y sur del sector se implantan las barras de vivienda

10. Vasco Vieira da Costa colaboró con Le Corbusier entre 1946 e 1948, período en el cual desarrolló la Unidad de Habitación de Marsella (1946-1952); Fernão Simões de Carvalho trabajó con André Wogenscky y Le Corbusier entre 1956-1959, colaboró directamente en las Unidades de Habitación de Berlín y Briey-en-Forêt, acompañó la obra del Pabellón de Brasil de la Ciudad Universitaria de Paris y participó en el proyecto del Convento La Tourette.
11. El equipo estaba compuesto por más de seis arquitectos, entre ellos António Campino, Domingos da Silva, Taquelim da Cruz, Alfredo Pereira, Rosas da Silva y Vasco Morais Soares, tres ingenieros, diez delineantes, un topógrafo, un maquetista y un pintor, según testimonio del autor.
12. CARVALHO, Simões. Conferencia en la FAUTL, Lisboa, Mayo de 2004.
13. Musseque: denominación dada a los barrios residenciales con un estructura irregular y densa, sin condiciones de saneamiento ni higiene.
14. Informaciones dadas por el autor. Entrevista al arquitecto Simões de Carvalho en su casa en Queijas. 27 de Julio de 2011.
15. El estudio realizado en el ámbito del proyecto de investigación -Homes for the biggest number: Lisbon, Luanda and Macao (PTDC/ATP-AQI/3707/2012) – Coordinación: Ana Vaz Milheiro: ISCTE, fue posible identificar cerca de 14 planos desarrollados en la Oficina de Urbanización de Luanda, que tiene por base el planeamiento urbano del barrio Prenda.
16. Inicialmente, Carvalho intentó que la proporción fuera 2/3 la población indígena y 1/3 la europea, pues era la que representaba la realidad de la época. Sin embargo, la relación fue invertida por se considerar desfasada con la realidad colonial y solamente se logró la proporción al revés.
17. A pesar del Plan de Urbanización del barrio *Prenda* haber sido una iniciativa municipal, los edificios de vivienda colectiva fueron un encargo privado la PRECOL – Predial Económica Ultramarina, según testimonio del autor.

Fig. 1. Emplazamiento-Unidad Vecinal Prenda, (análisis de la aplicación de la regla "7V" de Le Corbusier). Luanda, Fernão Simões de Carvalho, 1963.

colectiva (B1, D1, D2), de seis a sete plantas, cuyas viviendas tienen entre 2 y 4 dormitorios, visando familias más numerosas. La disposición de las distintas tipologías en el plan también sugiere diferentes tipos de sociabilización: los bloques más altos presentan plantas bajas comerciales, mientras que los bloques más bajos generaron pequeñas plazas de convivencia, lugares de encuentro, espacios colectivos de escala doméstica. La zona de las viviendas unifamiliares contemplaba: preexistentes (norte), autoconstrucción, las cuales nunca fueron construidas (noreste) y las viviendas unifamiliares para a clase media-alta (oeste).

Fig. 2. Bloques de vivienda colectiva tipo B1 del Barrio Prenda, Luanda, Angola. Fernão Simões de Carvalho, 1963-1965. (Foto: © Inês Lima, 2010).

El sistema corbusiano *Modulor* fue el gran responsable por las dimensiones de la viviendas que siguen la misma lógica programática en los diversos bloque, solamente variando el números de divisiones por piso o el posicionamiento de la "calle interior" y del núcleo de accesos vertical. Los apartamentos son de dos tipos: los que se desarrollan en una única planta con un solo frente; y los que se distribuyen por dos medias plantas, permitiendo la ventilación transversal y la idónea exposición solar. Esta solución, denominada por Simões de Carvalho, de *semi-duplex*[18], fue el recurso utilizado para adaptar el edificio a los trópicos, a través de dispositivos modernos de protección solar e ventilación, implantados de acuerdo con la mejor orientación en relación al movimiento del sol y la entrada de los vientos predominantes (Fig. 2).

En el Prenda, el importante es la idea de individualizar un "sistema", esto es, de operar con pocas variables ligadas entre sí para obtener resultados completos y diversos, tanto constructivos como espaciales y estructurales. El barrio se ubica en una zona que podría considerase completa en cuanto a infraestructuras urbanas –hospital, universidad, servicios– sin embargo tuvo una formalización dispersa, fruto de una escasa sistematización en su proceso de

18. «el duplex es una buena solución para el clima tropical, porque tiene dos fachadas y se consigue ventilar, tener ventilación transversal. Evita el aire condicionado. Porque en los climas tropicales [...] en las zonas próximas al mar, podemos aprovechar las brisas como acondicionamiento, como factores climáticos favorables al clima caliente. [...] Pero en lugar del duplex, utilicé una solución intermedia, un semi-duplex, que apliqué en todos los edificios». (Carvalho in Prado, 2011: 243).

Fig. 3. Bloque Servidores do Estado, Luanda, Angola. Vasco Vieira da Costa, 1965. (Foto: © Inês Lima, 2010).

construcción como lugar urbano. La dura realidad urbana, en términos sociales, y la degradación del espacio publico acaban por condicionar la manutención de los principios fundamentales de la arquitectura moderna.

En 1965, Vieira da Costa diseña un edificio de vivienda colectiva de bajo coste, que dignifica el habitar de las diferentes clases sociales. El bloque Servidores do Estado, implantado paralelamente a la avenida Amílcar Cabral (eje N-S) se asume como un edificio residencial autónomo, que va más allá de la simple forma del bloque y afecta una serie de cuestiones en las que interviene su estructura de accesos y su relación con la calle[19]. El arquitecto apoya el bloque sobre un brazo que se adapta al declive natural del terreno y funciona como una rótula en el punto de intersección: sostiene el edificio y a la vez lo libera del suelo, permitiendo la importante y necesaria ventilación. El edifico de 5 plantas, distribuye 25 viviendas de 4 dormitorios (166 m^2) y 5 de una sola habitación (82 m^2), todas con ventilación cruzada y debidamente protegidas del sol y del viento. Las galerías, la ligereza de los volúmenes levantados del suelo y el tratamiento de las fachadas resuelven no solo cuestiones climáticas como también garantizan la funcionalidad del edificio en el contexto moderno.

En la fachada principal (oeste), las molduras en hormigón visto, rasgadas por persianas móviles constituyen la piel protectora del bloque, mientras que en fachada posterior se reconoce el "esqueleto" del edificio, evidenciando la estructura –pilar-viga– que se asume como un fuerte elemento formal, así como los vacíos longitudinales de las galerías de acceso. Los accesos garantizan la conexión del edificio con una jerarquía de espacios casi urbana: las escaleras, la galería de acceso, el rellano colectivo, el hall de entrada y, por último, la vivienda. El edificio todavía exhibe brillantes sistemas de ventilación, que aún hoy harían funcionar todo el edificio de manera sostenible, si no se hubiesen realizado sucesivos cambios y cerramientos en el curso de los últimos años. ¿Cuestión de seguridad? ¿O simplemente, la voluntad social de tener un aparato de aire acondicionado? (Fig. 3).

Dentro del círculo arquitectónico, la divulgación y la influencia de los ideales de Le Corbusier aumentaban su expresión mundial y se aplicaban cada vez más con mayor fidelidad en el territorio angoleño. En Lobito, Castro Rodrigues desarrolló el bloque Universal, que anuncia la adaptación de los

19. LIMA. Inês. Cuando la Vivienda Colectiva Hizo Ciudad. El caso de la Luanda Moderna", in Prado, 2011: 141.

Fig. 4. Bloque Universal, vista desde la plaza Plaza Patrice Lumumba, Lobito, Angola. Francisco Castro Rodrigues, 1955-1957. (Foto: © Inês Lima, 2010).

fundamentos *corbusianos* de la *unité* a un vocablo intencionalmente tropical. Resulta en un bloque mixto y autónomo que en definitiva, hizo ciudad. La planta baja se vuelve permeable mediante una estructura de altos pilares, que sostienen el porche urbano que protege los espacios comerciales de doble altura. Los servicios ocupan la planta del entresuelo, se proyectan en la fachada a través de una enorme visera en voladizo que separa las cinco plantas superiores de viviendas. La cubierta propone espacios comunitarios y da lugar a un amplio espacio colectivo al aire libre, con vistas sobre la ciudad y a una impresionante naturaleza.

En la búsqueda de fundamentos modernos, la *unité* de Castro explora nuevas formas de habitar, innovadoras y modernas tipologías con accesos en galería. Una retícula tridimensional en hormigón, con enormes molduras en voladizo, marca la composición de las fachadas. Deja indicios de la diversidad tipológica de las viviendas, garantizando la buena circulación del aire, enfatizada por las aberturas laterales. La multiplicidad de las celosías en hormigón, los diversos patrones y la plasticidad de los pórticos, así como el retiro de las viviendas en contraste con los volúmenes en voladizo de algunas piezas particulares, imprimen un juego de sombras y de claroscuro cambiante en las tres fachadas a lo largo del día (y en las diferentes estaciones del año) (Fig. 4).

Esta experiencia formal y expresiva sería explorada exhaustivamente en las distintas obras de Castro Rodrigues, paradigmáticas del Movimiento Moderno en su versión tropical. Obras en las cuales la influencia de la arquitectura moderna brasileña fluye naturalmente. El bloque Sol o el bloque Melos&Irmão (1963-1965), junto a la Bahía de Lobito, son algunos de los ejemplos residenciales construidos en la Restinga, una lengua de arena entre el océano Atlántico y la bahía creada en parte por el río Catumbela[20].

La antigua Lourenço Marques era, en los años cincuenta y sesenta, una ciudad con una sociedad cosmopolita, culturalmente abierta y con una arquitec-

20. Este tipo de acontecimientos naturales son comunes en la costa occidental africana, bañada por el océano Atlántico, cuando se encuentra al lado de grandes ríos.

Fig. 5. Bloque Tonelli, Vista sobre el desde la calle da Radio, Maputo. Pancho Guedes, 1954-1957. (Foto: © Inês Lima, 2010).

tura internacionalmente moderna. La ausencia de tradición arquitectónica en Mozambique y en particular en la capital incentivó la búsqueda de una entidad cultural. Fue en este contexto, que Pancho Guedes produjo una obra paradigmática en el modo como demostró la aplicación de los principios defendidos en los CIAM, sobre los cuales ironiza, sin nunca rechazarlos. Fue el arquitecto portugués más destacado a nivel internacional, especialmente a causa de la publicación de sus obras en las prestigiadas revistas *L'Arhitecture d'Aujourd'hui* y *Architectural Review*[21]. Pancho encontró en Mozambique el ambiente ideal para una experimentación plástica total y criticó el moderno cuando aún no era corriente en la clase crítica. El arquitecto llevó el hormigón a las viviendas, implementó la planta libre, los *pilotis*, los balcones continuos que los introdujo con enorme plasticidad en la arquitectura local mozambiqueña.

Entre su extensa obra –y acotando al tema de la vivienda colectiva– se destaca el bloque de Tonelli, una obra que se encuentra manifiestamente contextualizada en el Movimiento Moderno, no tanto por sus impresionantes dimensiones, sino por su enorme esplendor. "Una estantería humana originaria"[22], en la cual se combinaron 160 viviendas duplex y de "soltero", donde una galería común distribuye el acceso a las once plantas. El proyecto resultó en un bloque con una geometría claramente moderna, dividido en dos cuerpos simétricos marcados por la centralidad del núcleo de accesos vertical. El retranqueo de la planta baja y el avance de 2 m del porche que prolonga la cota de pavimento del entresuelo, reserva el espacio a amplias jardineras, imprimiendo la tan necesaria sombra a la planta baja. La gran barra vertical está coronada cuatro cajas suspensas de los depósitos de agua que se desprenden del conjunto, como tanto le gustaba a Le Corbusier[23]. Pancho encontró lugar para su creatividad artística con la inserción de franjas cerámicas de clara afirmación africana. La cuestionada monotonía de la arquitectura moderna quedó así puntuada por elementos plásticos singulares, que fueron a la vez un claro reflejo de la aproximación y el enlace con la cultura mozambiqueña (Fig. 5).

Francisco de Castro fue uno de los principales intervinientes en materia de vivienda colectiva moderna en Beira. En el centro de la ciudad, se encuentra el

21. *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 102, 1962, *Architectural Review*, n. 770, 1961.
22. VERLAG, Christoph Merian, Pancho Guedes – An Alternativ Modernist, SAM, nº3. Basilea, 2007, p. 57.
23. LIMA. Inês. "A casa transoceânica: a forma da residência moderna portuguesa e a sua influência nos territórios brasileiro e africano." Publicado en formato digital del 9º Seminario docomomo brasil. Brasilia, 2011.

Fig. 6. Fachada noroeste del bloque Megaza, vista desde la plaza del Mercado, Beira. Francisco de Castro, 1958. (Foto: © Inês Lima, 2010).

bloque Pinzolas, a medio camino del bloque Cororosis que se ubica en la plaza del Municipio. Desde aquí, se avista su obra maestra en materia de vivienda colectiva: el bloque Megaza. Construido en 1958, fue uno de los primeros bloques en altura en el centro de la ciudad, resultando en un enorme bloque mixto, de planta baja más ocho, con comercio en planta baja, oficinas en el entresuelo y viviendas en las ocho plantas superiores. La implantación en forma de "U" abierta, soluciona la esquina formada por la confluencia de la calles movidas y consolida la fachada urbana hacia la plaza del Mercado.

El acceso a todas las viviendas se realiza a través de una galería en el interior del bloque, define un enorme patio abierto a S-E y garantiza la entrada de los vientos predominantes a todas las viviendas. Existen dos núcleos de accesos verticales: el principal, al que se ingresa desde la plaza, y el de servicio, en el interior de la manzana. Esta situación refleja claramente la distinción entre las clases sociales, denunciando el carácter retrograda de la normativa portuguesa definida por Salazar. Los *brise-soleis* caracterizan las fachadas y por el porche ondulado marca el entresuelo y sombra a la planta baja, remitiendo al universo *corbusiano* tan apreciado por Castro. La protección del sol se hace a través de elementos materializados con láminas verticales, excepto en la zona de los accesos, que se proyecta en la fachada con láminas horizontales. (Fig. 6).

EN TONO DE CONCLUSIÓN

Entendemos que la dimensión la producción moderna presentada se debe en gran medida a que la entrada de la arquitectura moderna en Angola y Mozambique, tal como había pasado en Brasil, fue un proceso natural. La sociedad angoleña y principalmente la mozambiqueña, tanto la colonial como la autóctona, siempre fue muy abierta a la modernidad. Por un lado, la modernidad daba respuesta a la necesidad de progreso y por otro ponía en práctica los modelos formales importados de Brasil, que se adaptaban de manera natural a las características climáticas de los países tropicales. Las ciudades africanas en cuestión fueron un campo de experimentación progresivamente autónomo de la metrópolis, donde la evocación al Brasil pasa por la continuidad de los valores del Movimiento Moderno.

En Angola, la extensa Guerra Civil, el éxodo de la población rural hacia las ciudades, la degradación de las estructuras y principalmente la necesidad de

cerrar los espacios colectivos, otrora libres y ajardinados, con arquitecturas informales y clandestinas. Se verifica una ocupación compacta de los bloques, con la transformación de los núcleos de ascensores en habitaciones o la construcción de *mezaninos* en los espacios de altura doble. Actualmente, el Prenda está superpoblado, degradado y con su fisionomía alterada, los espacios vacíos ocupados, anulando los ideales que habían fundamentado sus proyectos. El carácter político que se ha asociado a la lectura angoleña de la ciudad moderna ha colocado la arquitectura moderna asociada a un tiempo colonial, provocando que se distorsionara el carácter antifascista que caracterizan las ciudades angoleñas después de los años 50. Al contrario en Mozambique, la aceptación sistemática de una cultura venida de fuera aliada, paradójicamente, a un fuerte sentimiento local, marcan las líneas dominantes del medio cultural y arquitectónico. La arquitectura de importación hace parte de la identidad mozambiqueña.

Fig. 7. Comparación entre el real y el virtual: Bloques de vivienda colectiva tipo B1 del Barrio Prenda, Vista sureste, Luanda. (Foto-3D: © Inês Lima, 2010-2013).

Son ejemplos que muestran que la vivienda colectiva moderna fue más allá de la simple actuación arquitectónica, hizo ciudad a través de una obra revolucionaria, también ella política y social. Se valoraron los espacios verdes colectivos, desarrollaron sistemas entre universalidad y la adaptación, la funcionalidad y la economía, la veracidad de los materiales y la sinceridad de la estructura. Estos proyectos, susceptibles de ser entendidos como modelos generales, tienen implícitos en su propuesta urbano-arquitectónica elementos de análisis y de racionalidad en un contexto particular. La arquitectura homogénea y abstracta do Movimiento Moderno, da lugar a una arquitectura adaptada a cada lugar y contexto, mostrando que la vivienda colectiva también puede expresar la variedad, la heterogeneidad y la riqueza de la vida urbana.

En suma, son propuestas urbanas en las cuales los conjuntos residenciales componen una especie de ciudad ideal de arquitectura moderna hecha no de un solo trazo, sino de una mezcla de ideas y de reunión de fragmentos. Constamos la permanencia e rehabilitación en algunos casos y el abandono y destruición en otros. Obras que muestran que el proyecto moderno se ha fragmentado, y en la crisis actual se impone una reconstrucción de sus aciertos y sus fallos como inevitable punto de partida para cualquiera nueva afirmación. El discurso sobre su defesa como patrimonio o como modelos inteligentes de una arquitectura sostenible, marcada por soluciones bioclimáticas perfectamente ajustadas al clima, dominantemente tropical, es seguramente un tema de debate actual pertinente. ¿Se podrán recuperar estos espacios en la ciudad contemporánea? (Fig. 7).

Son obras que justifican la transversalidad de Movimiento Moderno en África, y que sin duda, tuvieron una importancia que la critica contemporánea todavía no ha valorado en su justa medida. El conjunto de las arquitecturas seleccionadas prueba que el habitar moderno es un sueño que podía haber sido real. Demuestran el "proyecto incompleto de la modernidad" de Jurgen Habermas[24] o la "modernidad en abierto" de Graça Correia[25], y son sin duda, una aportación al proyecto de la "modernidad ignorada" de Roberto Goycoolea y Paz Nuñez[26]. Eso me hace pensar el proyecto moderno como un proceso inacabado, como una continua arquitectura interrumpida y de la cual no se podrá prescindir en la reconstrucción de la ciudad actual. Resulta en un debate abierto que después de cincuenta años sigue tan problemático como polémico, donde se reconoce un proyecto moderno aún vigente, a nivel urbano, arquitectónico y social.

24. HABERMAS, Jurgen. "Modernity – an incomplete Project", en Charles Harrison & Paul Wood, 1994, p.1006,10007.
25. CORREIA, Graça. *Ruy d'Athouguia a modernidade em aberto.* Lisboa, Ediciones Caleidoscópio, 2008.
26. GOYCOOLEA, Prado; NUÑEZ, Paz, directores. *La Modernidad Ignorada, arquitectura moderna de Luanda.* Ediciones Universidad de Alcalá, España, UAH; Universidad Técnica de Lisboa, Portugal UTL y Universidad Agostinho Neto, Angola, UAN, octubre 2011.

Este ensayo surge de una inquietud compartida entre otros arquitectos y historiadores: estudiar y divulgar lo que fue, es y puede ser la arquitectura moderna en los trópicos. La profundización de este conocimiento hará posible a su vez arrojar algo de luz, de modo a contribuir para o debate sobre el futuro de este patrimonio. ¿Acaso ya nos podemos ser modernos?

OLIVETTIAN CULTURAL SUASIONS IN THE FRANCOIST SPAIN

Caterina Lisini

"I am a blade of grass / a blade of grass that quivers. / And my Country is where grass quivers. / A gust of wind can transplant / my seed faraway"[1]. Rocco Scotellaro's words, published in 1950 in one of the first issues of Olivetti's *Comunità,* say more, on their own, than any other account on the public life and the complex cultural strategy of Adriano Olivetti. They represent the aspirations and hopes of Olivetti's pragmatic reformism, which include the rationalisation of the industrial enterprise modeled on a human scale, the urgency for the cultural and social modernisation of the country, and the need for a coordinated development of the land as authentic expression of the connection between man and the landscape.

It is thus not fortuitous that the tomb of the poet -also a politician and a writer-, who died in 1953 when he was only thirty years old, was designed and built in the late Fifties by the Milanese studio BBPR, probably through the intercession of Adriano himself[2]. A telling coincidence, and an almost certain sign of the deep understanding between Olivetti and Rogers, especially if we consider that Rogers himself, in an editorial for *Casabella Continuità*[3], confesses to the influence of the Lucanian poet on his reflections on architecture and tradition.

Adriano Olivetti and Ernesto Nathan Rogers were two remarkable individuals who shared a lot in common: they were both Jewish and had an internationally minded culture, they held strong ethical beliefs and were actively committed to ideals of justice and freedom, and yet were both weary of Marxist radicalism. One was committed to bettering the life of people through concrete development actions, as well as through cultural and social assistance interventions, whereas the other sought to give architecture the "measure of man"[4], both physically and spiritually speaking, in deep harmony with the culture of the age.

> "Adriano, writes Rogers, was a friend: I could see him every day, as was indeed the case for a long time, but also months or years could go by without a chance to meet, and yet our relationship was such that it permitted us to understand each other even beyond silence"[5].

In 1959 BBPR was commissioned directly by Adriano Olivetti to design the new building for the general headquarters of Hispano Olivetti in Barcelona, on the Ronda Universitat, alongside the regular orthogonal layout of the Plan

1. SCOTELLARO, Rocco, "Mia patria bella", in *Comunità* n. 6, January-February 1950.
2. Rocco Scotellaro's project for the tomb was commissioned to studio BBPR by Carlo Levi in 1954; the work was carried out in the cemetery of Tricarico (Matera) in 1957, probably thanks to a donation by Adriano Olivetti of the necessary funds.
3. Cfr. ROGERS, Ernesto Nathan, "La responsabilità verso la tradizione", in *Casabella Continuità* n. 202, August-September 1954.
4. Rogers develops his reflections on the human scope in various texts, continuously defining and refining the concepts involved. Cfr. among others, "Conquista della misura umana" and "Architettura, misura dell'uomo" in MAFFIOLETTI, Serena (ed), *Ernesto N. Rogers Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, Il Poligrafo, Padova, 2010.
5. ROGERS, Ernesto Nathan, "L'unità di Adriano Olivetti", in *Casabella Continuità,* n. 270, December 1962; republished in Id, *Editoriali di architettura*, Einaudi, Turin 1968, in the section devoted to the masters with the following explanation: "It may be surprising to find A. Olivetti in the chapter on masters; but those who have had the patience to read the essay will have seen that it is coherent with the great opinion that I have of him to consider him as a great personality active in the fields of architecture and urban planning as well".

1

2

Fig. 1: Hispano Olivetti building, Barcelona, 1959-1965: Principal view. Associazione Archivio Storico Olivetti. Fondo Fototeca / Foto Archivio Renzo Zorzi / Foto Negozi e Show-rooms provenienti dall'Archivio Zorzi. Faldone 1, fascicolo 5.

Fig. 2. Hispano Olivetti building, Barcelona, 1959-1965: Urban environment reflected on the curtain-wall. View from the window of an office. Associazione Archivio Storico Olivetti. Fondo Fototeca / Foto Archivio Renzo Zorzi / Foto Negozi e Show-rooms provenienti dall'Archivio Zorzi. Faldone 1, fascicolo 1.

Cerdà. Hispano Olivetti is the oldest industrial subsidiary of the group from Ivrea: founded in 1929, it was the first to carry out a productive activity using modern facilities and offering social services, and thanks to its growing success it eventually gained independence and autonomy, becoming an almost "sovereign republic in the great Olivettian empire"[6].

The events related to the commission are telling: after the Spanish partner company initially appointed Gian Antonio Bernasconi, who together with Annibale Fiocchi and Marcello Nizzoli had designed the company store on via Clerici in Milan, a personal intervention by Olivetti himself changed the course of events. The sudden decision to substitute the architect in charge of the project and to involve studio BBPR was explained to Bernasconi with a certain frankness: "You", says Adriano's letter, "have certainly understood for a while now how the direction that I wish to give to Olivetti architecture differs from your own views"[7].

What exactly this 'direction' is may perhaps be explained by another letter, this time addressed by Rogers to Olivetti in 1951. Telling him about the official invitation from Mazzocchi of Editoriale Domus to become editor of *Casabella*, Rogers expresses a sense of a common battle: "I am very happy (…)", he writes, "because the meaning of this, I believe, goes beyond myself and acquires a symbolic value for all of us"; and shortly after in the same letter: "I will not hide from you the great passion that surged immediately in my spirit with this occasion to devote myself once again to the diffusion of those ideas for which I live. And I know how much you care for those same ideas (…)"[8].

If the professional relationship between studio BBPR and Adriano Olivetti began before the war, in the occasion of the urban development plan for the Valle d'Aosta of 1936, it is in the post-war years that the convergence of their aims is revealed, especially that of pursuing a deep renewal of an architecture that is to be rooted in tradition and in the 'environmental pre-existence' of

6. ROGERS Ernesto Nathan, "Il nuovo palazzo Olivetti a Barcellona", in *Notizie Olivetti*, Year 13°, n. 85, December 1965.
7. Letter from Adriano Olivetti to Antonio Bernasconi on 2 September 1959. Associazione Archivio Storico Olivetti / Fondo Documentazione Società Olivetti / 1. Fondo Presidenza / 3. Corrispondenza. Faldone 67, fascicolo 702.
8. Letter from Ernesto Nathan Rogers to Adriano Olivetti on 7 June 1951, Associazione Archivio Storico Olivetti / Fondo Archivio Aggregato Adriano Olivetti / 22.3 Corrispondenza 1925-1960 / 22.3.1 Carteggi per corrispondente. Faldone 2014, fascicolo 5.

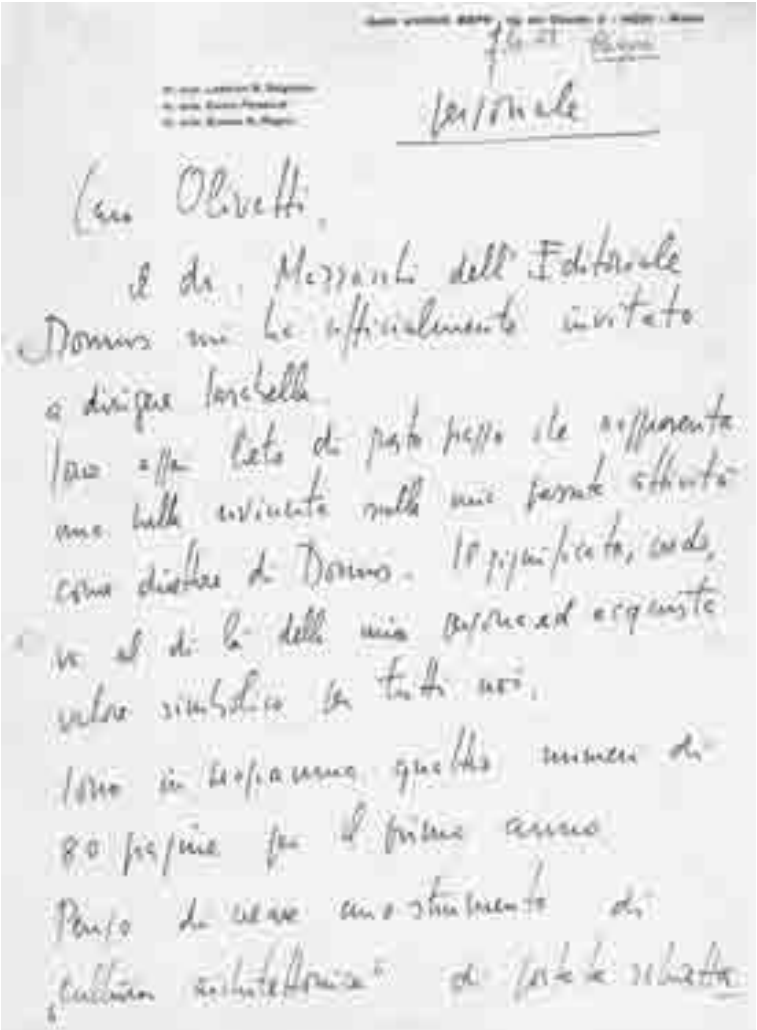


Fig. 3. Letter from Ernesto Nathan Rogers to Adriano Olivetti, 7 June 1951. Associazione Archivio Storico Olivetti. Fondo Archivio Aggregato Adriano Olivetti / 22.3 Corrispondenza 1925-1960 / 22.3.1 Carteggi per corrispondente. Faldone 2014, fascicolo 5.

places, in accordance with the specific needs of the settled communities, and beyond any easy modernist stylism.

And even if, as Rogers recalls, there were not many concrete commissions for work, it is clear that Olivetti would resort to studio BBPR in certain circumstances of particular significance for the company's policy. The project by the Milanese studio for the Olivetti company store in New York City is from 1954. The 'most beautiful shop on Fifth Avenue', as the press of the time called it, surely played a strategic role in the commercial penetration into a fundamental market such as that of the United States, and was certainly the first in which "what is on display, more than the object, is the added value it alludes to, the 'project' of which it is a fragment"[9].

Olivetti's policy is explicit in this sense. The productive activity is not confined to simple economic and commercial results, and in the same way "it

9. TAFURI Manfredo, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Turin 1982.

would be a dramatic error to believe that only the finished product, destined directly to the public, must be the bearer of a new formal dignity. Industrial aesthetics must leave its mark on every tool, every expression, every moment of productive activity (…)"[10].

In the case of Hispano Olivetti there is however an additional element. In the Fifties and Sixties, especially in architectural culture, but not exclusively, the exchanges between Italy and Spain are particularly intense. Some instances of this connection appear immediately after the war, such as the friendship between Gio Ponti and Antonio Coderch, as well as the participation of Spain at several Milanese Triennale, and this relationship would only become closer, united as it was by analogous themes and research interests, and in this a prominent role would be played by the journal *Casabella Continuità*.

Regarding the focus on the role of tradition and the contextual specificities of the architectural project, "the theoretical reflection carried out by the Milanese group of Rogers' *Casabella* is in fact recognised as providing a vital contribution to architecture in Barcelona"[11]. Proof of this is the stance repeatedly taken by Oriol Bohigas, who in the late Fifties attempted to define the features of modern Spanish architecture, along lines that mirror Rogers' contemporary theorising. These convictions were underlined by Ignasi de Solà-Morales in the occasion of Rogers' death: "Rogers y el grupo de arquitectos afines, que en grado diverso trabajaron con él o en una linea parecida, han influido de una manera tan prioritaria en nuestra situación local española y especialmente barcelonesa, que la reflexión sobre aquéllos es también, de alguna manera, una reflexión sobre nuestra propia sìtuación y sobre nuestra historia más inmediata"[12].

It may therefore be considered that Olivetti's commission to studio BBPR was the consequence not only of their shad battles and cultural and architectural ideals, but also of the peculiar prestige that Rogers and his journal had obtained internationally, and specifically due to the role as reference which they had acquired in the context of Spanish, and particularly Catalan architecture.

> "To see deep into reality and beyond, was Adriano's great virtue. He was an artist. A lot has been said in praise of the man of industry, of the economist, the sociologist, the urban planner, but not enough has been said about him being also an artist, which he was because he used his intuition and knew how to create"[13]. Rogers expressly recalls the role of his friend as an active critic, gifted with artistic intuition, passionate and competent, particularly sensitive to the forms and rhythms of architecture, and eager to urge his architects "towards the more audacious boundaries of the project"[14].

In this sense the new Olivetti building in Barcelona is above all the representation of Olivetti's idea of the enterprise: a many-sided solid structure, shiny and crystalline, inserted into the dense assortment of the historic city, which re-proposes in a new and contemporary way the symbolic image of industry, a place representing social transparency and the dignity of labour, as it was with the plant in Ivrea.

The building occupies a long and narrow space, typical of Barcelona's urban fabric: as a consequence of this the architects decided to place the struc-

10. OLIVETTI Adriano, conference given in Milan in 1956, quoted in FABBRI Marcello, "La terra promessa" in AA.VV., *L'immagine della comunità. Architettura e urbanistica in Italia nel dopoguerra*, Gangemi, Reggio Calabria 1982.
11. PIZZA Antonio, "Ideas de arquitectura en una cultura de oposición", in PIZZA Antonio, ROVIRA Josep (eds), *Desde Barcelona arquitecturas y ciudad 1958-1975*, COAC and Ministerio de Fomento, Barcelona 2002.
12. SOLÀ MORALES Ignasi, "Significación actual de Ernesto N. Rogers" in *CAU* n. 2-3, 1970.
13. ROGERS Ernesto Nathan, "L'unità di Adriano Olivetti", cit.
14. ROGERS Ernesto Nathan, "Il nuovo palazzo Olivetti a Barcellona", cit.

tural elements in the centre of the lot, distributing them together with a reduced inter-axle (roughly 1,60 m.), in such a way as to liberate as much surface as possible, almost as a *plan libre,* destined for the offices of the Company. The structure is however not entirely visible, and remains apparent only as a sculptural fragment in the pair of high and narrow pillars on the ground floor which support the building over a deep dark base.

The main facade of the building is resolved through an elegant "integral bow-window"[15], on the scale of the whole structure, designed by the progressive shifting in the weaving of the joists of the fixtures which give the curtain a soft convex layout, transparent and luminous on the inside, while lightly mirroring on the outside the stony reflections of the city.

A few years after the "masonry solidity"[16] of the Torre Velasca, whit its characteristic turreted structure, and at the moment when Catalan culture is rediscovering the construction materials of its own tradition, studio BBPR experiments, in another deeply historicised context such as that of Barcelona, with the use of glass, a material that is connected to modernity, redeeming the worn theme of the curtain wall in a truly inventive manner. Instead of the anonymous volumetrics and the International Style translucid surfaces, they present a highly characteristic facade, vibrant and intense with the use of *chiaroscuro,* continuously mutating to the intensity of the daylight, the features of which seem to paradoxically arise from the Torre Velasca, almost a curtain wall filtered through the intense representation of the Milanese tower.

The appearance of the Olivetti building may be considered as the happy result of a compositive method that has its roots in history and is based upon an acute environmental sensibility, conditioned on a case-by-case basis by the forms and the specific characteristics of the history of the city.

The comparison between two sketches is telling as to the origin of the project: in the first study -carried out, for that matter, with an advanced level of detail and including the plan, perspective sketches and axonometric projections- a wavy glazed surface dominates the composition of the facade over Ronda Universitat, a reminiscence of Gaudì's Casa Milà, which more than a concrete proposal of a project seems to be a declaration of intent, the will for a refined harmony with that "formidable Gaudian accent that exalts certain unmistakable spaces of the city"[17]. If the reference to a reinterpretation of Gaudi's work is explicit and declared by the designers themselves, in the same studio view for the final layout of the facade every trace of visible imitation has disappeared: the architects wisely wrinkle the curtain wall of the facade, giving it an unusual plasticity that, although in consonance with Gaudi's sinuosity, suggests, regarding the formal construction of the building only "an allusion, and maybe not even that"[18].

"Both regarding the general solutions and the details, a subtle game of 'dosage' "[19] enlivens the composition of the building, in the attempt to capture the poetic atmosphere of the city.

In his presentation of the building Rogers writes: "The sensitive points, as should be in any healthy construction, are those where the building touches the

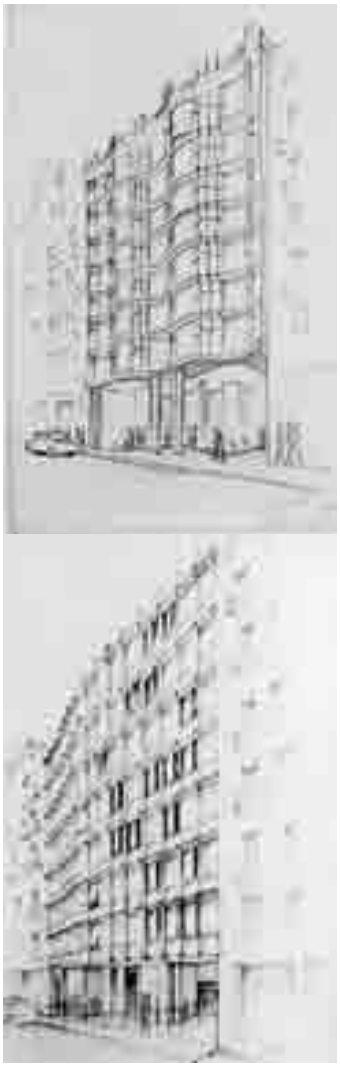


Fig. 4. Hispano Olivetti building, Barcelona, 1959-1965: Sketches of the principal facade. Associazione Archivio Storico Olivetti. Fondo Fototeca / Foto Archivio Renzo Zorzi / Foto Negozi e Show-rooms provenienti dall'Archivio Zorzi. Faldone 1, fascicolo 12.

15. BBPR, "Palazzo della Hispano Olivetti a Barcellona", in *L'architettura. Cronache e storia*, n. 118, August 1965.
16. SAMONÀ Giuseppe, "Il grattacielo più discusso d'Europa: la Torre Velasca" in *L'architettura. Cronache e storia*, n. 40, February 1959.
17. ROGERS Ernesto Nathan, "Il nuovo palazzo Olivetti a Barcellona", cit.
18. BONFANTI Ezio, PORTA Marco, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Florence 1973.
19. PACI Enzo, "Continuità e coerenza dei BBPR", in *Zodiac*, n. 4, April 1959.

ground and where it reaches towards the sky"[20]. But more than the gradual crowning of the building, with the two progressively rearward levels and the sculptural apex of the technical volumes, in explicit reference to analogous figures in Gaudì, it is the view of the building from below that reveals how it is the broken line of the projecting glass walls that represents the real point of contact with the sky, harmoniously uniting with the chorus of wavy and pointed forms of Barcelona's historic buildings.

A modular grid gives order to the planimetric clarity of the building, a rigorous design that is reflected as well in the repeated movement between the glass walls, almost as if summarising in every detail the orthogonal layout that is so characteristic of 19th century urban planning in Barcelona. An orthogonal module that does not only allude to the urban character of the city, but also oversees the views from which the city is 'seen' from the building: the original fixtures designed by studio BBPR in fact allow for only two views over the surrounding urban fabric, one frontal and another lateral, in axis with the street.

A photo that expresses this character, taken from the narrow lateral window of the offices and kept at the Archivio Olivetti in Ivrea, shows precisely the long perspective of the Ronda Universitat, enigmatically doubled by the reflection on the glass of the facade.

No detailed articulation adds to the rigour of the composition, with the exception of the particular accuracy with which the architects chose the colours of the building: the white of windows, the golden filigree of the *securit* glass of the balustrade, the blue of the metallic structures of the shop and of the top railings, and once again the blue of the metal plates of the fireplace, placed alongside the dark red plaster and the pink granite. A chromatic smugness, perhaps, as Rogers himself points out, that however does not affect the extraordinary unity of the building, whose expression is wholly entrusted to the tight logic of its form, in accordance with the teachings of the admired van de Velde.

Rogers in fact writes: "The more architecture is conscious of the precise function that it has to perform with every one of its elements, the more it is conscious, that is, of the precise relationship between utility and beauty that must exist in each one of those elements, the more it will liberate itself from the ornaments that threatened to distort its true nature. (…) For a spoon to be a spoon and a house to be a house, there is no alternative but that of restraining ornamentation"[21].

A complex and competent project, coherent in every detail, "not the miracle of inspiration, but a confirmation of the need for another layer, another sign, another figure, another character to be added to those numerous ones from the past, from the history of architecture or of the city"[22].

In 1968, studio BBPR designed for Hispano Olivetti the exhibition hall at the Plaza de España in Madrid. Only three years had gone by since the intervention in Barcelona, but many conditions around the project had changed: Adriano Olivetti had died suddenly at the end of February 1960, and from the mid-Sixties both the company's ownership structure and its policies had gra-

20. ROGERS Ernesto Nathan, "Il nuovo palazzo Olivetti a Barcellona", cit.
21. ROGERS Ernesto Nathan, "Situazione dell'arte concreta", in Id., *Esperienza dell'architettura, Einaudi*, Turin 1958.
22. SEMERANI Luciano, "Un modo di intendere l'architettura" in Ernesto Nathan Rogers: testimonianze e studi, monographic number of *QA Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano*, n. 15, 1993.

5

6

Fig. 5 and 6. The Olivetti showroom in Madrid, 1968. Associazione Archivio Storico Olivetti. Fondo Fototeca / Foto Archivio Renzo Zorzi / Foto Negozi e Show-rooms provenienti dall'Archivio Zorzi. Faldone 2, fascicolo 16.

dually been modified, diminishing the idea of the role of the enterprise as an entity with a total responsibility, whether in the economic, social or cultural spheres. Taste had also changed in those years, and at the end of the Sixties Gae Aulenti, who was certainly identifiable with Rogers' *Casabella* school, redesigned for Olivetti the Parisian showroom, which had previously been mounted by Franco Albini and Franca Helg, introducing in doing so new graphic effects, new materials and new symbolic suggestions.

Once again studio BBPR seemed to foresee in this tiny exhibition room the evolution of trends, taste, and culture, in harmony with the lively reality of Madrid. If Olivetti's store in Barcelona expressed, through "noble", semi-precious and refined materials, a certain ancient cultural legacy transferred into an atmosphere of estrangement, delicate and impalpable, where objects seemed to float, iconically, within transparent spheres, in an anti-perspective visual game, the showroom in Madrid interpreted the new times of modernity, fast and dynamic, emblematically symbolised by the shiny new 'Valentine', the red portable typewriter designed by Ettore Sottsass. A white space, underlined by walls treated with polished plaster and speckled with insertions of shiny red material that interweave the pure white marble pavement with an abstract composition, served, together with the subtle folds of the walls, as backdrop to the typewriters which, intentionally tangible, maintained a face to face dialogue with the compact and slightly carved mass of Chillida's sculpture. A small showroom which, notwithstanding its shininess, kept the magic

atmosphere of a theatrical space intact, enlivened by the colours of the floors, the backstage mirrors which dilate and give movement to the reduced space, and the objects closely set together as though they were characters in a scene.

A look at these works suggests that the partnership between studio BBPR and Olivetti in Spain produced one of its better fruits. Adriano's unusual ideology, his all-encompassing entrepreneurial strategy in which the aesthetic element is also considered as an essential component of the company's 'style', is remarkably in sync with the deeply cultured and humanistic inclinations of Rogers, which in turn match the peculiar cultural ambiance of Spain and Catalonia at the time.

On these occasions the seasoned project experience of studio BBPR demonstrated the ability to interpret with extraordinary efficiency and 'ductility' both the peculiar commissions of the client and the material and cultural contexts in which the interventions were destined, producing two characteristic works of a perceptible 'cultural suasion', where the attention to history and to context, as well as the involved understanding of the local culture and tradition, confer to the architecture a particular expressive force, in which 'modern' forms find a peculiarly adequate measure, far from superficial formalisms or programatic exasperations.

DIEZ AÑOS Y CIEN METROS

DOS MIRADAS A UN PAISAJE A TRAVÉS DE LAS CASAS CASTANERA Y RAVENTÓS DE ANTONIO BONET CASTELLANA, 1963-1973

Pablo Llorca, Isabel Durá Gúrpide

Fig. 1. Ortofoto de la Cala de Pallafurgel, Gerona. Al sur, la casa Castanera (1964) y al norte, la casa Raventós (1973). (Google Maps. www.googlemaps.com).

La cala de Palafrugell, en la Costa Brava, fue el enclave en donde Antonio Bonet Castellana (Barcelona, 1913-1989) tuvo la oportunidad de construir dos grandes casas en diferentes etapas de su carrera profesional. La primera fue la casa Castanera, construida en 1964, durante el período en el que Bonet proyectaba su obra desde Buenos Aires y atendía la creciente actividad de sus oficinas en Madrid y Barcelona. Una década más tarde y a sólo cien metros de distancia, construyó la segunda casa, la Raventós. Ambas responden a diferentes mecanismos de proyecto, sensibilidades e intereses respecto del paisaje y del habitar. Del mismo modo, estas dos casas fueron los eslabones finales de dos familias de proyectos que se iniciaron del otro lado del Atlántico, durante el exilio en América, y cuyos mecanismos se replicaron en su vuelta a España[1] (Fig. 1).

RETÍCULAS

La casa Castanera fue la culminación de una serie de obras y proyectos de viviendas unifamiliares que se desarrollaron a partir de un mismo mecanismo generador del proyecto, basado en el despliegue de retículas cartesianas bidimensionales y tridimensionales. La serie de proyectos a la que se hace referencia esta formada por el prototipo de casas BGB (Buenos Aires, 1949), La

1. Las familias de proyectos son una porción de la investigación de Tesis Doctoral que lleva a cabo el autor, dirigida por Miguel Ángel Alonso del Val (Catedrático de Proyectos) y que tiene como objeto de análisis las viviendas unifamiliares proyectadas por Antonio Bonet Castellana a lo largo de su vida profesional.

Paloma (Buenos Aires, 1952), Closas (Buenos Aires, 1952), Oks (Buenos Aires, 1952-1957), el proyecto de la casa Perojo (Málaga, 1963) y finalmente, la Castanera (Gerona, 1963-1964). Como puede observarse en la secuencia temporal, la serie se inició en Buenos Aires, se trasladó a Málaga y terminó en Gerona; condición que permite comprender la continuidad de este mecanismo en un período de quince años, desarrollado tanto en Argentina como en España.

Las bases de su desarrollo pueden encontrarse en el renovado interés de Bonet por la materialización del ideal técnico y la fe en el progreso a partir del desarrollo industrial, así como también la asimilación de las ideas promovidas por la Asociación de Arte Concreto-Invención a partir de la relación con algunos de los ex-integrantes de grupo ocurrida a lo largo de la década de 1950. El ideal de la técnica y el interés por la sistematización de los elementos constructivos fueron puntos importantes del manifiesto del Grupo Austral del año 1939, en el que Bonet había cumplido un papel fundamental. No obstante, aquellas convicciones quedaron aparcadas cuando se trasladó a Uruguay para seguir de cerca la construcción de la urbanización, viviendas y obras complementarias de la Urbanización de Punta Ballena (Maldonado), que se inició en el año 1945[2]. Aquellas obras paradigmáticas, construidas en un paisaje inhóspito, fueron construidas con métodos tradicionales de gran calidad pero por ello no menos artesanales.

A su regreso a Buenos Aires, en 1948, con su reinserción al sistema productivo urbano, Bonet estableció su posición en el debate disciplinar con su ensayo *"Nuevas Precisiones sobre Arquitectura y Urbanismo"*[3]. Allí, con tono heroico, destacaba la necesidad de un diferente abordaje de la disciplina, donde la industria se mostraba como un potencial motor de cambio. Los aspectos técnicos y la valoración de la industrialización en la construcción se encontraron nuevamente en el eje de su discurso[4]. El ensayo de Bonet también conjugaba dos ideas opuestas como fundamento para la génesis del proyecto de arquitectura. Recuperaba por un lado, la importancia del Surrealismo como medio de expresión de las pulsiones individuales, mientras por el otro, valoraba la objetividad del Arte Concreto como medio de expresión de la sociedad.

La Asociación de Arte Concreto-Invención (1944-1948), formada entre otros por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio lommi y Edgar Bayley[5], promovía una articulación entre la producción artística, los postulados científicos y las nuevas tecnologías. Sus integrantes desarrollaron un arte obsesionado por la modernización; era antirromántico y fuertemente apoyado en la información y teorías científicas. En términos plásticos, rechazaron el arte representativo y, si bien transitaron los caminos abiertos por el Neoplasticismo, el Suprematismo y Constructivismo Ruso, se propusieron la superación de la tradición abstracta europea con la conquista de nuevas formas y técnicas. Su fin fue el de inventar una realidad estética objetiva planteada a partir de elementos también objetivos: la geometría. Sus obras debían ser hechos visuales puros, libres de toda atadura metafísica o representativa.

Ernesto Natan Rogers, asesor del Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA) del que Bonet era uno de los directores, fue uno de los artífices, durante su visita a la capital argentina en 1948, de la conexión que estable-

2. Bonet se estableció en Punta Ballena para seguir a pie de obra la construcción de la urbanización, las viviendas y las obras de usos complementarios.
3. BONET, 1950. Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo.
4. La formación del Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA) en el año 1948, impulsó su regreso a Buenos Aires, tras haber completado la primera etapa. Bonet volvió a instalarse en Argentina con el nombramiento como delegado del CIAM de Uruguay.
5. El origen de las primeras formaciones de artistas concretos estuvo ligada a la publicación de la revista Arturo en el año 1944. De ahí derivaron dos grupos: la Asociación de Arte Concreto-Invención y al Grupo Madí. La Asociación Arte Concreto-Invención se compuso ademas por Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Matilde Werbin. Los integrantes de Madí fueron Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfus, el húngaro Gyula Kosice. El surgimiento de estos grupos debe entenderse en un escenario nacional marcado por la evolución del proceso de industrialización y una producción cultural europea golpeada por la crisis de la Segunda Guerra Mundial.

Fig. 2. Casa Oks (Buenos Aires, 1952-57) y proyecto no construido de la casa Perojo (Málaga, 1962). (Fondo Bonet Castellana, Archivo Histórico. COAC).

cieron Maldonado y el artista suizo Max Bill, uno de los máximos exponentes de este movimiento en Europa. Aquella amistad se consolidó y propició la publicación de los ensayos en la revista Nueva Visión y también el libro-catálogo sobre la obra pictórica del suizo (1954). Bill, por su parte, invitó a Maldonado a participar como profesor de la Escuela HfG (Hochschule für Gestaltung) de Ulm (Alemania), de la que finalmente se convirtió en vicerrector, rector y Director del Departamento de Diseño Industrial durante el período 1956-1966.

La relación de Bonet con estos artistas fue siempre tangencial y ocurrió a través de diversas personas y revistas. Tal es el caso de la publicación en el número inicial de *Nueva Visión* –fundada en 1951 por Tomás Maldonado– de la obra de Bonet en Punta, y en el octavo número (1955), del Pabellón Berlingieri de Buenos Aires. Asimismo, Alfredo Hlito, otro de los co-fundadores de la Asociación que había incursionado en el campo del diseño gráfico en la revista, recibió el encargo de parte de Bonet de diagramar los dossiers de presentación del proyecto de desarrollo urbanístico del Plan del Barrio Sur (1956) (Fig. 2).

DE BUENOS AIRES A LA COSTA BRAVA

La utilización de la retícula como mecanismo fundacional del proyecto de arquitectura fue recurrente en el conjunto de obras de Bonet, en la que operó de modo oculto o formulando el lenguaje de la obra. La presencia de esta estructura espacial antinatural, antimimética y antirreal[6], alcanzó el punto más elevado de abstracción en la casa Oks, construida en Buenos Aires (1952-1957).Estaba situada en los suburbios de Buenos Aires y se construyó a partir de una retícula tridimensional metálica que configuraba un prisma rectangular donde se albergaba la totalidad del espacio doméstico, tanto cubierto como semicubierto[7]. Éste último constituía el punto de mayor intensidad de la obra al proponerse como una experiencia espacial y plástica a partir de la no ocupación de la retícula. La casa Oks constituyó verdaderamente, la materialización del ideal técnico y plástico, de rigor y precisión constructivo. Bonet recuperaba su perfil más vanguardista, el mismo que había mostrado en la Casa de Estudios para Artistas de 1939.

6. Así la define la crítica de arte Rosalind Krauss, quién destacó que en el conjunto de la estética moderna, no existió una forma autoafirmada de un modo tan implacable y que haya resistido en el tiempo como la retícula. Era una declaración de autonomía de la esfera del arte, una determinación estética ubicua a lo largo del arte del siglo XX. En su trabajo, destaca la naturaleza contradictoria en lo material-espiritual, centrípeto-centrifugo, sagrado-seglar. (KRAUSS, Rosalind. 1996. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial).

7. La idea de levedad se persiguió hasta tal punto, que en toda la casa se revela la lucha constante por controlar los espesores, ya sea en la resolución de los forjados, en los tabiques de cerramiento o en las persianas de aluminio.

Fig. 3. Casa Castanera (Gerona, 1964) Terraza principal, patio de planta inferior y vista desde el barranco. (Fondo Bonet Castellana, Archivo Histórico. COAC).

El traslado de este mecanismo desde las obras realizadas en Argentina a España se produjo concretamente en el proyecto no construido de la casa Perojo (Málaga, 1962). Allí Bonet retomó, tras cinco años las retículas tridimensionales, aunque en esta ocasión lo hacía con una ocupación menos rígida. El proyecto consistió en la interacción entre una retícula espacial vacía y un volumen de menor altura donde se alojaba el programa doméstico. La diferencia entre ambos volúmenes se convertía en un espacio semicubierto de grandes proporciones, en el que demostraba el interés por responder a las condiciones climáticas del lugar. Hasta ese momento, las viviendas que compartían éste mecanismo de retículas, se había desarrollado en terrenos sin pendiente, situación que había permitido la evolución. No obstante, llegado el encargo de la casa Castanera, el modelo de la retícula tridimensional entró en crisis por las características de la costa mediterránea catalana (Fig. 3).

La casa Castanera fue proyectada en el tramo final del período "transatlántico", hacia 1963, cuando Bonet aún residía y proyectaba en el despacho de Buenos Aires. La casa se construyó en un gran solar de 4000 m^2, situado sobre la carretera costera de Cala de Palafrugell, en la Costa Brava. El desafío era ubicar una vivienda de 700 m^2 cubiertos en un acantilado y para ello Bonet desplegó sobre la solar, una retícula de 5,50 m x 5,50 m, dentro de la cual se confinaban dos volúmenes desplazados que trepaban por la pendiente del terreno. El volumen superior, ajustado a la rasante de la calle, alojaba el programa público, mientras el inferior, contenía el programa privado. El plano de

cubierta de este último se convertía en una gran terraza semicubierta, donde se situaba un gran parasol de 460 m² que respondía la modulación de la retícula general y permitía disfrutar del espléndido paisaje.

Los volúmenes se construían como cajas blancas revocadas a la cal y en ellos no se trasladaba la retícula como lenguaje. No obstante, aún quedaba un vestigio de ésta en el parasol. El gran plano horizontal se mostraba ingrávido y sus ocho perforaciones permitían al sol dejar impresa la silueta de la retícula sobre la terraza. Su concepción estructural era sustancial ya que sólo se soportaba con tres pilares. Un gran pilar que continuaba con la misma solución constructiva de hormigón armado –donde también se conformaba el asador–, mientras los otros dos, eran metálicos, de sección mínima y gran esbeltez. Las grandes dimensiones del parasol le permitían establecer, a la vez, un diálogo con el paisaje y la escala doméstica.

La casa demostró el control de Bonet de los temas más relevantes de la arquitectura mediterránea, no sólo con los aspectos plásticos, también como mecanismos de articulación espacial, tal y como se observa en los tres patios presentes en la obra. Dos de ello eran periféricos y uno central. El de acceso, era de tamaño reducido y hacía las veces de vestíbulo abierto; el patio público no era sino la dilatación del salón hacia el exterior, que también ofrecía protección del asoleamiento hacia el noroeste. Finalmente el patio interior, funcionaba como centro de gravedad para del espacio de circulación hacia los dormitorios y conexión con la terraza.

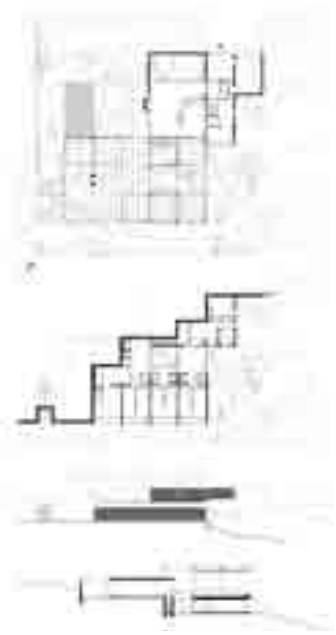


Fig. 4. Casa Castanera (Gerona, 1964) Planos de plantas, alzado este y sección transversal. (Redibujado por el autor sobre la base de la documentación original).

Bonet llevaba adelante por aquellos años, variaciones de su registro formal y plástico, coincidiendo con el período de gran expansión de su despacho y promovido por la diversidad de encargos que recibía. Por un lado, trabajaba en proyectos con un fuerte contenido tecnológico, ligada mayormente a una condición urbana y, simultáneamente, desarrollaba proyectos destinados a la explotación turística en localidades de la costa mediterránea, en donde el peso de la tradición constructiva y las características del clima, obligaban a construir con métodos locales.

La casa Castanera puede comprenderse como fuelle entre ambas producciones. Evolucionó a partir de los aspectos fundamentales de las casas Oks y Perojo: mantuvo la autonomía del sistema de retícula, el espacio semicubierto y también profundizó en la dislocación del volumen cubierto, que pasó a diferenciar las características del programa. Asimismo atendió a la articulación entre el programa doméstico y la condición territorial del objeto arquitectónico. El primero a partir de los volúmenes desplazados en la pendiente del terreno; el segundo, con el parasol que conformaba un salón al aire libre y cobijo frente al sol, que por sus dimensiones, establecía la progresión de las diversas escalas (Fig. 4).

REGRESO A ESPAÑA

El contexto político y económico en Argentina existente en el año 1963, el desgaste personal producido por los viajes constantes entre Buenos Aires, Madrid y Barcelona durante los cuatro años anteriores y la recepción del encargo para desarrollar el Conjunto Urbanos de Plaza de Castilla en Madrid (1964 y 1971), decantó el regreso definitivo de Bonet a España en el año 1964.

Fig. 5. Casa La Rinconada (Punta Ballena, 1948) y Casa T3 en el Club de Golf de Puigcerdá (1964). (Fondo Bonet Castellana, Archivo Histórico. COAC).

La importancia de éste proyecto y las enormes exigencias administrativas y profesionales le obligaron a establecerse en Barcelona, mantener su despacho en Madrid y cerrar definitivamente el de Buenos Aires.

El regreso de Bonet a España y su reencuentro con el ambiente cultural de la sociedad de posguerra fue especialmente traumático desde un primer momento. El círculo social al que pertenecían algunos de sus clientes, empresarios de gran poder adquisitivo pero de pobre nivel cultural, le suponía el esfuerzo de relacionarse con un mundo de banalidades que contrastaba con su vida en Buenos Aires y Uruguay. Allí había mantenido una fluida relación con la burguesía ilustrada y el círculo de intelectuales conformado en parte, por inmigrantes españoles exiliados, que a pesar de los vaivenes de la economía y la política, se mantenía culta y activa. Lejos en el tiempo, el ambiente cultural de la Barcelona de preguerra convirtió en un recuerdo anhelado que le llevó a vivir una suerte de desarraigo en su propia tierra[8].

La arquitectura desarrollada por Bonet se vio impactada por aquella situación personal, tal y como puede detectarse en el proceso que el propio arquitecto denominó como "informalista". Si bien no se trató de un giro radical en su modo de proyectar, si existió una búsqueda de mayor expresividad plástica y un abandono del ascetismo y rigor formal que había transitado durante la década anterior. La actitud surrealista de su juventud, la concepción más primitiva del habitar y de la relación del hombre con la naturaleza, la reconsideración de las formas y el imaginario de la cultura popular, especialmente la mediterránea, fueron ideas que estuvieron cada vez mas presentes en la totalidad de la obra de estos años (Fig. 5).

PLATAFORMAS

La casa Raventós (1973) trasladó otros intereses de de Bonet en la arquitectura doméstica y su desarrollo ocurrió de un modo simultáneo a los casos de las viviendas anteriores. Se trato del último caso de una serie de proyectos de viviendas en los que debía enfrentarse a solares con topografías accidentadas y que fueron abordadas a partir el mismo mecanismo de adaptación al territorio: la plataforma. Dentro de esta familia también se encuentran obras como La Rinconada (Punta Ballena, 1948), Rubio (Salou, 1959), el proyecto de la casa Pilar (Salou, 1962), Nieto Antúnez (Salou, 1964), la casa Tipo 3 (Club de Golf de Puigcerdá, 1964).

8. Esto se ha podido constatar, en el testimonio dado por su hija, Victoria Bonet Martí, durante una entrevista personal realizada por el autor.

Uno de los casos paradigmáticos fue el refugio del arquitecto en Punta Ballena al que le llamó La Rinconada. La casa se ubicó en una zona de la urbanización donde se producía un salto abrupto de la topografía, en el extremo de la gran playa donde comenzaba el escarpado espigón natural que entraba al mar. La Rinconada se anclaba a la roca del acantilado y su precisa ubicación le daba el carácter de vigía de urbanización. Se construía a partir de una plataforma de piedra que se trazaba con una planta rectangular, sobre la que se situaba un plano horizontal blanco encalado que delimitaba el área cubierta. A partir de esta clara operación geométrica, quedaba definido un amplio perímetro vidriado que permitía la contemplación del paisaje de un modo panorámico.

La Rinconada constituyó el puente entre la experiencia de las Casas de fin de semana construidas de Garraf (1934), en colaboración con José Luis Sert y Josep Torres Clavé, y la continuidad de las reflexiones sobre el paisaje de Punta Ballena iniciada en 1945. La gran losa plana y delgada, acompañaba la lejanía del mar y se imponía frente a la vertical del bosque. La geometría tendida, horizontal, utilizada del mismo modo que en La Solana del Mar y las casas Berlingieri o Cuatrecasas –obras fundamentales de la urbanización– era una alusión sensible de la vastedad del paisaje americano. Los casos intermedios que le siguieron también fueron el traslado de ésta experiencia a España. Las casas Rubio, Pilar y Nieto Antúnez, permitieron a Bonet desarrollar y trasladar algunas de estas características en situaciones paisajísticas similares y también evolucionar el mecanismo de las plataformas.

La casa Tipo 3 (T3) fue proyectada en el año 1964 como una de las viviendas de la Urbanización del Club de Golf de Puigcerdá (Cerdaña). El proyecto integral de la urbanización contemplaba la construcción de una serie de viviendas prototipo para su posterior venta. La T3, al igual que las otras viviendas que se construyeron, respondía a los criterios de unificación del proyecto global, donde se procuraba la armonía, repetición, adaptación al terreno y utilización de materiales y técnicas autóctonas del lugar. El encargo de la urbanización y las viviendas, obligaron a Bonet a salir del ámbito del Mediterráneo, en el que se situaban una buena parte de sus obras, y le dieron la oportunidad de establecer su primera experiencia de montaña en los Pirineos catalanes.

La operación utilizada en la T3 consistía en la construcción una plataforma pétrea empotrada en el terreno, que establecía un plano horizontal sobre el que se situaba una gran cubierta plegada de pizarra y madera. Los factores climáticos, especialmente el duro invierno pirenaico, llevaron a producir una distribución funcional de mayor claridad, que respondía a un impulso vital: el de situar la vida social en el espacio más abierto (la planta principal) y la zona de reposo en la más protegida (la plataforma). El alejamiento transitorio de Bonet de la arquitectura mediterránea dio paso a la experimentación con las estructuras de madera. La cubierta de la casa T3 se construyó a partir de una serie de grandes planos plegados de piedra pizarra, de escaso espesor y con toda la carga expresiva de una estructura compleja que quedaba a la vista[9].

El mecanismo de la plataforma alcanzó allí una mayor claridad conceptual, especialmente a partir de la precisión funcional, la condición material, la implantación en el territorio y la respuesta al clima. La gran cubierta reflejaba la libertad buscada por Bonet en aquellos años de “informalismo” y que deja-

9. Incluso las contraventanas de madera machihembrada, que protegían una buena porción de los planos de vidrio que permitían la contemplación del paisaje, estaban resueltas de un modo acorde con su época, afianzando la abstracción para potenciar la presencia del plano superior.

Fig. 6. Casa Raventós (Gerona, 1973) Vista desde sur, secuencia de bóvedas desde el patio posterior y encuentro de la plataforma con las cubiertas. (Fondo Bonet Castellana, Archivo Histórico. COAC).

ba momentáneamente de lado las obras más sistematizadas. El oficio constructor de Bonet en estas viviendas, puede comprenderse como la abolición de su actitud más utópica. Sin embargo, reaparecía equilibrada, empujaba los límites de la tradición y la reconsideraba, estableciendo una actitud igualmente vanguardista y silenciosa (Fig. 6).

Una actitud similar puede advertirse en la casa para la familia de Francisco Raventós Rosell, construida en el año 1973, en Pallafrugell (Gerona), a escasos cien metros de la casa Castanera. Al igual que ésta, la Raventós se situaba en un gran solar sobre una línea de costa caracterizada por su fuerte pendiente, prefigurando una situación de gran complejidad. La superficie de la casa superaba los 600 m^2, por tanto debía disponer de una importante porción de terreno que permitiese la implantación de todo el programa doméstico.

La operación consistía en el modelado de la topografía a partir de la construcción de una plataforma pétrea que se anclaba en la roca del acantilado y permitían establecer una serie terrazas horizontales. Sobre ésta plataforma se desplegó una gran cubierta conformada por una serie de seis bóvedas trapezoidales blancas que, dispuestas a modo de abanico, construían una imagen de conjunto que recuperaba la esencia de los pueblos encontrados a lo largo de la costa mediterránea. La operación realizada replicaba la utilizada en la casa T3. La cubierta superior, donde se definía la mayor intensidad espacial, se situaba el programa diurno, mientras que en la plataforma, constituida a modo de cueva pétrea anclada a la tierra, se situaba la zona de descanso y recogimiento.

Bonet transformaba en virtud la dificultosa tarea de situar la casa en el reducido espacio disponible frente al acantilado. La plataforma copiaba con su silueta el perfil del accidentado terreno y descartaba la ortogonalidad con la

que se habían desarrollado los casos anteriores. También articulaba los diferentes niveles del terreno hasta llegar a la zona más baja del acantilado, además de ofrecer grandes terrazas belvedere frente a las habitaciones para la contemplación del bello paisaje. El modelado del paisaje a través de la potente plataforma pétrea afirmaba y destacaba la secuencia ingrávida de las bóvedas superiores. La obra destacaba la búsqueda de expresión plástica a partir de elementos espaciales propios de la cultura mediterránea, tal y como eran las bóvedas. La disposición y repetición de éstos elementos también eran los ecos de la idea de sistematización de los elementos constructivos a los que Bonet había hecho referencia en sus obras anteriores.

La casa reflejaba la etapa de madurez en la que se encontraba Bonet, que aparcaba temporalmente los mecanismos más abstractos, elaborados como construcciones intelectuales a partir de las cuales se daba origen al proyecto. Bonet dio un paso hacia una experimentación que se iniciaba en las características específicas del paisaje natural y las preexistencias del paisaje cultural. Asimismo abordaba con mayor profundidad su idea respecto del habitar, en el que encontraba un mejor engranaje para entre la vida común y la vida individual, la luz y la materia, la apertura y el recogimiento (Fig. 7).

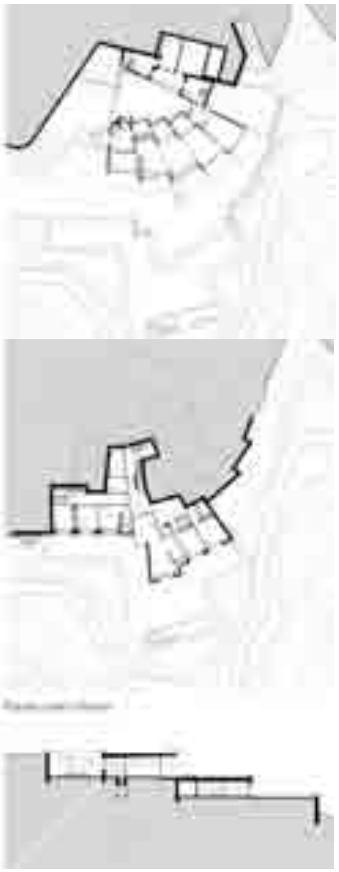


Fig. 7. Casa Raventós (Gerona, 1973) Planos de plantas y sección transversal.

DOS MIRADAS, DIEZ AÑOS

El primer caso, muestra al Bonet trabajando con un sistema autónomo, iniciando el proceso a partir de una construcción intelectual. La retícula fue el resultado de la agudización del proceso de abstracción de su arquitectura, que encontraba sus causas en las ideas en torno a la sistematización de los sistemas y nuevas técnicas constructivas, además de las ideas promovidas por los artistas que habían formado la Asociación de Arte Concreto-Invención de Buenos Aires. Inicialmente el mecanismo de las retículas se desplegaba sin resistencia en territorios que carecían de accidentes, hasta producir el lenguaje y construir la obra por completo. La casa Castanera fue la última heredera de una experiencia materializada en América. En ella se articuló, de un modo heterodoxo, el mecanismo con el paisaje mediterráneo accidentado. Respondió a su clima y en su encuentro incorporó elementos de una tradición local (patios, texturas, construcción) en la que el propio Bonet se había formado, a cambio del abandono del fuerte contenido tecnológico que traía de Buenos Aires.

La casa Raventós, en cambio, respondió a otros intereses y a otro tiempo en la vida profesional de Bonet. La obra se inició con el modelado de un paisaje accidentado. Se proyectó a partir de la realidad física, in situ, desde el interior hacia el exterior, cuidando la posición y recorrido del habitante. Recurrió igualmente a la sistematicidad característica de otras obras, con la repetición del tipo espacial y constructivo de la bóveda. Bonet equilibró la autonomía de aquel conjunto con una plataforma, que le otorgaba la especificidad con el sitio y la coherencia programática a través de la materialidad. La casa nació en el mismo lugar que se construyó porque su mecanismo estaba anclado a la tradición constructiva del mediterráneo.

La confrontación de éstas dos obras ha permitido la reconstrucción de la figura poliédrica del arquitecto, que desarrolló estas series de viviendas a lo largo de su vida profesional. La casa Castanera mostraba la etapa final del Bonet vanguardista, abstracto y tecnológico. El peso de la historia en España

le obligó a contextualizar una modernidad más "concreta", que sólo era posible en un Buenos Aires con menos carga de tradición. La casa Raventós, en cambio, reflejaba a un Bonet que transitaba la madurez y que partía del lugar específico. La condición de viajero fue esencial para comprender la evolución completa de su obra. Durante su peregrinaje personal del exilio y vuelta a España, recurrió obsesivamente a sus fundamentos, experimentó por diferentes vías hasta agotarlas, olvidarlas y volver a reconstruirlas. Las huellas de estos caminos transitados por Bonet se acercaron a cien metros de distancia.

ARQUITECTURAS EN PORTUGAL (1967-1972): ¿MARGINADAS O EN LAS MÁRGENES?

Tiago Lopes Dias*

«La aparición del *problema del lenguaje*, en el seno de la crítica arquitectónica, es una respuesta concreta a la *crisis del lenguaje* en la arquitectura moderna. La proliferación de los estudios sobre la semántica y sobre la semiología de la arquitectura no está engendrada solamente por una adecuación 'snob' a la *vogue* linguística corriente (...). Se busca lo que se ha perdido, y la necesidad de recurrir a actos reflejos cada vez más complicados para descubrir el significado de los hechos o de las cosas nace del descubrimiento de vivir dentro de *signos*, de convenciones, de mitos...».

Manfredo Tafuri, *Teorias e Historia de la Arquitectura,* 1968

En 1967, Nuno Portas es invitado a participar en la octava edición de los *Pequeños Congresos*, las reuniones informales nacidas con la voluntad de acercar a los arquitectos de Madrid y Barcelona, que a lo largo de la década de 1960 se extienden a toda la Península Ibérica[1]. La invitación parte de Oriol Bohigas, en nombre de la comisión organizadora, mediante una carta con el programa para cuatro días de congreso a celebrar en Tarragona en mayo de ese año[2].

Portas aceptará y se hará acompañar de Carlos Duarte (1926-), editor de la revista *Arquitectura* de Lisboa. En ella publica una nota que describe el contacto con los compañeros españoles como una estimulante experiencia de vitalidad, y donde subraya la importancia de la unión alrededor de grupos de discusión para enfrentarse con los problemas de una realidad cada vez más compleja. El entusiasmo de la "comitiva portuguesa" lleva a que el siguiente encuentro tenga lugar en Portugal. Portas y Duarte aprovechan la oportunidad para importar el modelo de debate de los *Pequeños Congresos* –conferencias, discusión de proyectos y visitas–, con una única diferencia respecto al anterior congreso: la visita a obras en dos ciudades distintas, Lisboa y Oporto. Además de los trámites necesarios para la organización del encuentro, es puesta en marcha una "acción paralela" en la revista *Arquitectura*, como podemos ver en la correspondencia que los dos principales organizadores intercambian con Bohigas:

«No podréis imaginar la propaganda que aquí [hice] del 'pequeño' [congreso], de vosotros, de vuestra arquitectura. (...) Escribí una nota polémica en nuestra revista... en el último número se publica [el barrio] Juan XXIII y queríamos publicar el bloque [de la calle] Lepanto pero no recibimos aún las fotos que Martorell nos había prometido»[3].

* Tiago Lopes Dias es becario de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal, con la beca FCT-DFRH-Bolsa SFRH/BD/84258/2012, financiada por subvenciones del Ministerio de Educación y Ciencia y del Fondo Social Europeo–QREN Portugal 2007-2013.

1. En ese mismo año, 1967, la revista *Hogar y Arquitectura*, dirigida por Carlos Flores, presenta la joven generación de arquitectos portugueses, con textos de Nuno Portas y Pedro Vieira de Almeida (1933-2011). Sobre los *Pequeños Congresos*, ver: Correia, Nuno. *O nome dos Pequenos Congressos*. Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (Projecte final de màster), 2010.
2. Carta de Oriol Bohigas a Nuno Portas, 21-4-1967. En la misma carta, Bohigas pedía a Portas para hacer llegar la invitación a Eduardo Anahory (1917-1985), que finalmente no estará presente en el congreso. [Archivo Bohigas]
3. Carta de Nuno Portas a Oriol Bohigas (sin fecha, 1967), refiriéndose al barrio Juan XXIII de Romany, Mangada y Ferrán en Madrid y al bloque de MBM en el cruce de la ronda Guinardó con la calle Lepanto, Barcelona (publicados en los números 97 y 98 de *Arquitectura* – Lisboa). [Archivo Bohigas].

Fig. 1. Bloque de viviendas en Guinardó-Lepanto, Barcelona (MBM) y Casa de Té en Leça (Siza). Arquitectura (Lisboa) 98, 1967 | Serra d' Or 101, 1968.

«Nuestra idea es presentar en *todos los números* un trabajo de España, para acostumbrar, poco a poco, a nuestros arquitectos a pensar en términos ibéricos (arquitectónicos y otros). Pero para eso, necesitamos ayuda...»[4].

Después de las visitas a Lisboa y Oporto, incluidas para el primer y el último día del congreso celebrado en Tomar (Portugal), Oriol Bohigas escribe su habitual crónica del encuentro en la revista cultural catalana *Serra d' Or*. Pero la visita a obras como la Cooperativa de Lordelo, la Casa de Té y las Piscinas en Leça, del joven Álvaro Siza, llevan al crítico catalán a ampliar sus breves comentarios a un artículo de tres páginas. En él, presenta la generación de Nuno Teotónio (1922-), Manuel Tainha (1922-2012) y Fernando Távora (1923-2005) como la «generación que va a abrir los ojos» a lo que pasa fuera de su país, y a formar discípulos como Portas o Siza[5]. La publicación de la obra de estos jóvenes arquitectos en *Serra d' Or*, poco después de la publicación del bloque de viviendas en Guinardó-Lepanto (de MBM) en *Arquitectura*, señala el inicio de un intercambio editorial que va a establecer un fuerte vínculo entre Lisboa y Barcelona, con extensiones a Milán y, de forma puntual, a Buenos Aires. El intercambio confirmaba la coincidencia de intereses profesionales, políticos y cívicos de la cual se habían dado cuenta Portas y Bohigas cuando establecen una relación epistolar en 1966, con motivo de la publicación, en la misma edición de *Hogar y Arquitectura*, de dos obras de vivienda colectiva donde el carácter social de los espacios de distribución era una preocupación común[6].

La arquitectura portuguesa de la posguerra, presentada en *Hogar y Arquitectura* en 1967 y en *Serra d'Or* en 1968, gana notoriedad en España en un momento en que Carlos Flores, Carlos de Miguel y Oriol Bohigas dejan clara la voluntad de trasladar a las revistas de la especialidad el debate que disfrutaba el "círculo restringido" de los *Pequeños Congresos*. Después del número monográfico de la revista *Zodiac* dedicado a España, donde se incluye el texto de Flores y Bohigas sobre el "Panorama histórico de la arquitectura moderna española"[7], podemos señalar, por lo menos, cuatro publicaciones donde es dada a conocer la producción arquitectónica catalana en Madrid y

4. Carta de Carlos Duarte a Oriol Bohigas, 13-10-1967. [Archivo Bohigas]
5. Bohigas, Oriol. A Portugal també els arquitectes fan la guerra pel seu compte. *Serra d'Or*, Año X, n. 101. Montserrat, Febrero de 1968, pp. 59-61.
6. "Casa de renta limitada en la Ronda del Guinardó" (MBM) y "Viviendas económicas en Olivais-Sul, Lisboa" (Portas y Bartolomeu Costa Cabral). *Hogar y Arquitectura,* n. 62. Madrid, Enero-Febrero de 1966, pp. 18-23 y pp. 25-32. Portas escribe a Bohigas pidiéndole material para publicar en la *Arquitectura* de Lisboa, y recibe una respuesta muy positiva. Cf. Carta de O. Bohigas a N. Portas, 12-4-1966. [Archivo Bohigas]
7. Cf. *Zodiac*, n. 15. Milán, Diciembre de 1965, pp. 4-33.

Fig. 2. Cuadro síntesis: intercambio de publicaciones Lisboa-Madrid-Barcelona-Buenos Aires-Milán, 1965-1972 (elaborado por el autor).

viceversa. La intervención más influyente es el artículo de Bohigas sobre "Una posible «Escuela de Barcelona»", cuyo universo referencial –los estudios sobre semiótica, que en Italia conocían un gran desarrollo gracias a la investigación de Umberto Eco– va a constituir un eslabón entre el grupo de Milán (Eco, Vittorio Gregotti, Gillo Dorfles) y el de Barcelona y Lisboa.

EL LENGUAJE DE PROTESTA

En 1969, la *Arquitectura* de Lisboa edita un número monográfico dedicado a obras en Cataluña, con dos pequeñas reflexiones introductorias sobre el texto de Bohigas, firmadas por Nuno Portas y por Rafael Moneo. A lo largo de la primera, es posible detectar la voluntad del crítico portugués de aproximar la coyuntura en que trabaja el grupo de Barcelona con la de la *novísima generación* portuguesa, a saber: la ubicación al margen de las estructuras gubernamentales, y por lo tanto sin posibilidades de trabajar en la gran escala del urbanismo y del hábitat de masas[8]; la adecuación a unas realidades tecnológicas y constructivas modestas y el pragmatismo desengañado del carácter redentor de la arquitectura moderna. Pero entre las características comunes al grupo, indicadas por Bohigas, parece haber una que Portas va a cuestionar –el *pesimismo*, consecuencia de la asumida actuación exclusiva sobre significantes, y no sobre significados: «La experimentación lingüística de los amigos de Barcelona se mueve en dar nueva vida a las señales más elementales identificando lenguaje común y erudito», escribe, «pero ellos mismos saben que la evolución del léxico se lleva a nivel de la aventura colectiva y no al de las ilusiones de un atelier», concluye[9].

Al final de ese año, para la presentación de la "Escuela de Barcelona" en la revista *Summa* de Buenos Aires, Portas va a analizar en clave *optimista* las

8. En este punto, Portas reconoce que la situación portuguesa es mejor, por el papel fundamental de la *Federação das Caixas de Previdência* y del *Gabinete Técnico da Habitação* de la Municipalidad de Lisboa en la producción de vivienda económica.
9. Portas, Nuno. A chamada Escola de Barcelona. *Arquitectura*, n. 107. Lisboa, Enero-Febrero de 1969, p. 2.

intenciones del grupo, y va a poner en relieve la utilidad de sus aportaciones. Antes de entrar a fondo en el texto que introducía obras de Correa y Milá, MBM o Studio Per, entre otros, al público latinoamericano, debemos detenernos en la trayectoria del crítico portugués a lo largo de los años sesenta, aunque sea de forma muy breve. Dentro del pensamiento estructuralista que marcó la década, Portas se interesa por los estudios que consideran reductibles todos los sistemas de signos a las leyes del lenguaje, dando preferencia a la dialéctica *langue-parole* (Sausurre) sobre el *código-mensaje* (Morris). La primera le permite reflexionar, dentro del campo arquitectónico, sobre la relación *reproductibilidad-autoría*. Por analogía, los primeros términos evocan un mecanismo social, construido por y para una comunidad específica, mientras los segundos términos se refieren a un acto individual y circunstancial. Esta dialéctica está presente en su carrera como investigador y crítico, en varios ámbitos: en el Laboratorio Nacional de Ingeniería Civil de Lisboa, donde estudia la posibilidad de generalización de *tipos* de vivienda preferenciales; en la revista *Arquitectura,* donde enfoca el poder creativo de un *auteur* como Álvaro Siza; o incluso en su libro *A Cidade como Arquitectura* (1969), donde vincula la responsabilidad social del arquitecto a su capacidad de moverse, con agilidad, de lo «individual a lo colectivo» y a la búsqueda de la «máxima reprodutibilidad de su invención»[10].

Estas premisas son fundamentales para enmarcar la interpretación de las obras que ilustran las páginas de la revista *Summa*. Portas retoma los hipotéticos trazos comunes del grupo y su teoría del "campo de investigación posible", y además reconoce la limitación de la acción reformadora del arquitecto que se limita a actuar al nivel del lenguaje, en referencia directa al texto de Bohigas. Pero en las primeras líneas, se distancia del crítico catalán, al dejar claro que «no es a través de este trabajo de 'design', a pesar de su valor de comunicación, que se actúa efectiva y eficazmente sobre el sistema»[11]. ¿Qué sentido tiene la investigación y la propuesta lingüística confinada a los auditorios selectos de los clientes y amigos de los estudios?, pregunta Portas. ¿Qué sentido tienen se no podemos vincularlas a valores de *cantidad* o de *reproductibilidad?*

Esto es precisamente lo que se propone llevar a cabo: verificar, a partir de las obras del grupo catalán y de su manifiesto polimorfismo *–obras-parole–*, si estas «están contribuyendo a dar cuerpo a un sistema de elementos de códigos-lengua, identificables y sociabilizables como tales, sintácticamente articulables entre sí, capaces de constituir propuestas para otras concepciones»[12]. La aportación de Portas pasará por desplazar el debate desde la *forma* al *espacio*, abarcando incluso el ámbito urbano:

> «Una de las contribuciones más esclarecedoras de este grupo está en la reconquista para la ciudad –ciudad cerrada, compacta y opaca en su red de manzanas, que sólo conoce la calle pública y el interior privado– de *espacios de transición y de tránsito* que introducen un concepto de semi-interior protector en la medida en que son bien limitados y intensamente personalizados como lenguaje»[13].

Lo que le interesa, pues, son *elementos de espacio*, que subraya en obras concretas:

> «Recuerdo... esos túneles [pasajes] accidentados que llevan de la calle al interior de los edificios de medianeras (de MBM), sobre todo cuando el túnel desemboca en un patio de uso común y ese mismo espacio de transición sube en galerías por los pisos de arriba (...) y, en la misma linea, los bloques de Clotet y Tusquets del Studio Per; como las galerías de la casa en la Avda. Molins,

10. Portas, Nuno. *A Cidade como Arquitectura.* Lisboa, Livros Horizonte, 2011 [1969], p. 18.
11. Portas. Apuntes sobre algunas obras-problema de Barcelona. *Summa. Revista de Arquitectura, Tecnología y Diseño*, n. 20. Buenos Aires, Noviembre de 1969, p. 42. La compilación del material presentado en esta revista de referencia, editada por Lala Méndez Mosquera, estaba a cargo de Beatriz de Moura.
12. Ibidem, p. 43.
13. Ibidem, p. 44.

Fig. 3. Casa Madre Güell, Barcelona (J. Rodrigo, L. Cantallops) y viviendas en Benicassim (MBM). Summa (Buenos Aires) 20, 1969.

en los niveles más elevados (...), el tránsito que se propone guiado por balcones de galería en las escuelas primarias de MBM, y aún el bello patio exterior de la Residencia Madre Güell, o el hall de entrada y la escalera de la casa Bayés, ambos de [los arquitectos] Rodrigo y Cantallops»[14].

Por lo tanto, *patios*, *halls*, *pasajes*, *galerías* o *balcones de galería*, y otros elementos de tratamiento de la membrana de separación interior-exterior, son las contribuciones para un patrimonio común, al nivel social de la *lengua*, desde el cual sería posible pasar a otro plano de propuestas generalizables. Para eso, alerta, la "Escuela de Barcelona" tendría que pasar de su proceso de diseño deductivo –por el cual se aplican unos significantes con códigos nuevos a una determinada realidad– a un necesario feedback inductivo –por el cual se verifica la interpretación del código por parte de los usuarios. Según Portas, los dos procesos forman una «interdependencia dialéctica de los caminos de conocimiento arquitectónico»[15], y esta es la base de su crítica a la tesis del grupo, como a su argumento polémico: ¿Actúa el arquitecto exclusivamente sobre significantes y no sobre significados? ¿Se hallan los últimos lejos de su actividad profesional?

Dificilmente podría responder de forma afirmativa quién, como Nuno Portas, venía defendiendo el concepto de metadiseño (o metaproyecto) en detrimento de la *obra-parole*, la obra singular. A través del primero, procuraba definir *tipos* y *articulaciones espaciales,* más que cristalizaciones formales. Según Portas, la investigación tipológica ponía en evidencia, ante la necesidad de respuesta a determinados conjuntos de exigencias, un pasado de *soluciones de articulaciones ya sintetizadas*, y además con un significado no arbitrario: una *calle* no era un simple dispositivo de circulación, poseía un significado social comprobado en siglos de historia. Si esa calle se articula con un interior de manzana a través de pasajes o galerías, prolongando en el semi-interior y semipúblico su carácter, el significado no se pierde, sino que se amplía. Y aquí residía la importancia del poder creativo de los *auteurs:* dar nueva vida a las señales más elementales. Como escribía Portas años antes, evocando a Giulio Carlo Argan, los aspectos tipológicos y los aspectos inventivos son complementarios y continuos.

14. Ibidem, p. 44.
15. Ibidem, p. 43.

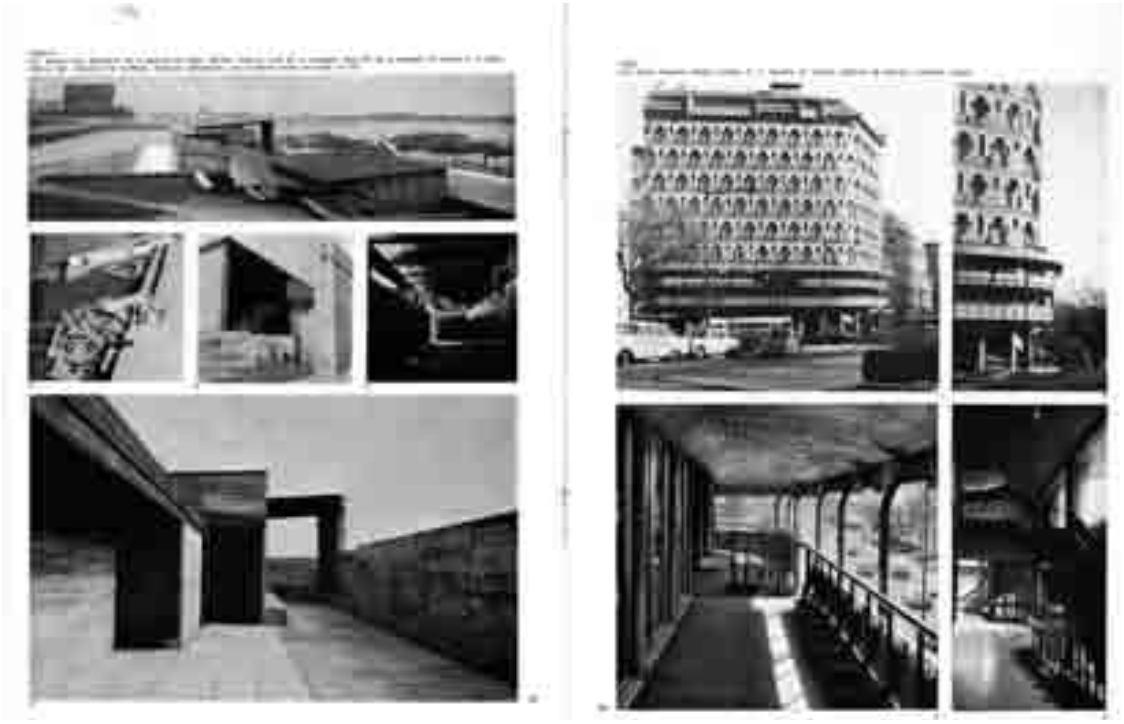


Fig. 4. Piscinas en Leça (Siza) y edificio de despachos en Lisboa (Teotónio Pereira). Cuadernos Summa. Nueva Visión (Buenos Aires) 49, 1970.

Sin cuestionar la validez de un proceso de diseño deductivo como el del grupo catalán –porque «el lenguaje (que interpreta un programa) descubre nuevas dimensiones de dichos programas»[16]– el crítico portugués expone las limitaciones de ese método. Tal como las investigaciones sobre metodología del diseño, la contrapropuesta de la "Escuela de Barcelona" cometía el error de pretender actuar únicamente sobre *uno* de los múltiples aspectos de la totalidad arquitectónica. Además, Portas hacía notar que las obras del grupo contradecían, en el uso, su polémica tesis: «conducen siempre a comunicación de sentido, a acciones que se perdieran en la vida cotidiana de nuestros entornos deprimidos»[17]. Si esas *acciones simples* eran reconocibles, también lo serían sus *significados* (la relación entre casa y ciudad; la vida en comunidad; etc.). En este sentido, Portas reconocía que el grupo, «en paralelo con la creación de unidades significantes, al nivel *parole*, formalmente saturadas», debería trabajar en un proceso de desarrollo *estructural* «basado en relaciones de partes identificables», al nivel *langue*, «desde la cual podrá reivindicar la reproducción social de las propuestas subyacentes en sus obras»[18].

Esta dialéctica vuelve a estar presente en la presentación del caso portugués en la edición de *Cuadernos Summa* dedicada a las "Arquitecturas marginadas de la Península Ibérica", editada en 1970. En continuidad con lo que había escrito en *Hogar y Arquitectura,* Nuno Portas presenta obras de Távora, Teotónio, Tainha, y también obras suyas y de Siza, pero ahora enmarcadas por el debate sobre "La Escuela de Barcelona". El crítico portugués señala como la utilización de «signos o tipos lingüísticos que mantienen su fuerza expresiva desde siglos» –*pasillos-galerías, halls* o patios, pórticos, verandas, e incluso espacios urbanos como plazas o calles–, recombinados en formas nuevas,

16. Ibidem, p. 44.
17. Ibidem, p. 76.
18. Ibidem, p. 44.

podían dar origen a obras *incómodas.* Obras que superponen, en una doble lucha *al nivel de los significantes y al nivel de los significados*, «un autoprograma de comportamientos y poéticas al programa utilitario dado»[19]. El énfasis en los espacios de transición, de tránsito y de utilización indefinida pone en evidencia el desfase entre la deseada *abertura de posibilidades interpretativas* por la parte de los usuarios y la realidad opresiva y sofocante de la situación política en Portugal.

EL LENGUAJE SITUACIONAL

La publicación, en 1972, de la obra de Álvaro Siza en la revista *Controspazio,* con una presentación de Vittorio Gregotti y un análisis de Nuno Portas, marca un punto de viraje en la estrategia del último de dar a conocer al extranjero la producción portuguesa y su figura del creador más singular. Debemos volver por un momento a la "edición portuguesa" de los *Pequeños Congresos,* el encuentro en Tomar.

El impacto que la visita a las obras de Siza provocó en sus compañeros españoles llevó a que su presencia en un siguiente encuentro fuese "exigida" por todos[20]. En el *Pequeño Congreso* de Vitoria, celebrado en Octubre de 1968, una de las sesiones de exposición y discusión fue dedicada a la obra de Siza, con Portas como ponente. El tema del congreso, "Lenguage y Tecnología", venía del seguimiento del texto de Oriol Bohigas publicado ese mismo año y despertó el mayor interés dentro del círculo de asistentes, al punto de volver a ser propuesto por el Studio Per como tema para un «encuentro reducido de arquitectos de Barcelona, Madrid, San Sebastián, Portugal y Milán», en 1970. En una carta preparatoria, se explicaba que la idea era hablar «de la experiencia concreta del trabajo personal del arquitecto, de las posibilidades que cada uno ha descubierto en la utilización del *lenguaje arquitectónico* con relación al favorecimiento de un *cambio* en el orden de los valores establecidos»; no faltaba un especial énfasis en que el análisis se limitase al lenguaje arquitectónico, «precisamente porque es donde difícilmente se ven esas posibilidades»[21].

De este encuentro, organizado en La Garriga y con una importante participación portuguesa (Portas, Siza, Duarte, Távora y Tainha), nos llega una noticia en forma de crónica firmada por Manuel Vázquez Montalbán. Entre las varias intervenciones, destaca la ponencia leída por Lluis Clotet, "Por una arquitectura de la evocación". El texto hacía hincapié en los recursos ofrecidos por el lenguaje, particularmente en su naturaleza connotativa –su capacidad de *evocación*– como actitud crítica de cara a un medio económico, social y político con el cual el grupo de Barcelona no se identificaba, y dentro del cual asumía sus limitaciones de actuación. Esta posición recuperaba las premisas del texto de Bohigas, al abogar por una arquitectura que «no corresponde ni a una voluntad de adecuación a una situación que no se cuestiona, ni (...) a una superación crítica, sino que hace de la desconsideración del medio su básico fundamento»[22]. El escepticismo en cuanto a la eficacia y al alcance de un lenguaje de protesta quedó plasmado en las palabras de Vázquez Montalbán: «Esta arquitectura de la sinceridad termina por ser asimilada y, a lo sumo, cuestiona el gusto del burgués medio, incluso es susceptible de ponerse de moda»[23].

Uno de los invitados a estos dos últimos encuentros fue Vittorio Gregotti. Su proximidad al grupo catalán se estrechó después de preparar el número

19. Portas, Nuno. Arquitecturas marginadas en Portugal. *Cuadernos Summa – Nueva Visión,* n.49. Buenos Aires, p. 24. "Arquitecturas marginadas de la Península Ibérica" era el tema de esta edición, incluída en una série monográfica subtitulada "Tendencias de la arquitectura actual" (dirigida por Ernesto Katzenstein). Además del texto de Nuno Portas, presentaba un texto de Lluis Domenech sobre la Cataluña, y un texto de Juan Daniel Fullaondo, "El desarrollo de la tradición moderna en el País Vasco". Madrid quedaba de fuera, síntoma de las diferencias culturales ya manifestadas por Bohigas (la actitud más neutral del grupo de Madrid en relación a la situación política).
20. Cf. Bohigas, Oriol. *Dit o fet. Dietari de records II.* Barcelona, Edicions 62, 1992; Tusquets, Oscar. *Amables personages.* Barcelona, El Alcantillado, 2014.
21. Carta de Beatriz de Moura, en nombre del Studio Per, a Oriol Bohigas, 25-1-1970. [Archivo Bohigas]
22. El texto de Clotet sería después publicado en la revista *CAU: construcción, arquitectura, urbanismo.* Cf. Clotet. Por una arquitectura de la evocación. *CAU,* n. 2-3. Barcelona, 1970, pp. 104-109.
23. Vásquez Moltalbán, Manuel. Racionalismo, arquitectura, butifarras y música dispersa. *Triunfo*, n. 416. Barcelona, 23-5-1970, p. 17.

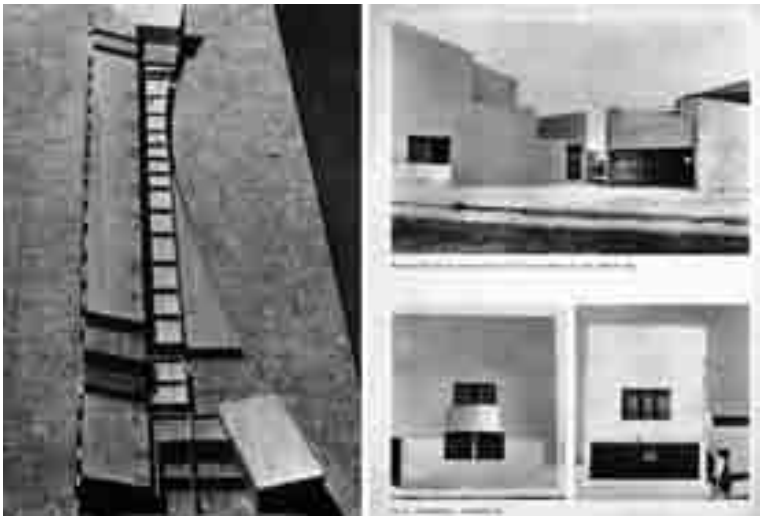


Fig. 5. Maqueta de la manzana y tres casas construidas para Caxinas (Siza). Controspazio (Milán) 9, 1972.

monográfico de *Zodiac* dedicado a España, y la sintonía intelectual se confirmó con la publicación de su libro del 1966, *Il Territorio dell'Architettura*, crucial en los textos de Bohigas y de Clotet[24]. Ausente de La Garriga, Gregotti daría una importante contribución al debate sobre el problema del lenguaje con el artículo sobre Álvaro Siza (que había conocido personalmente en Vitoria). A propósito del plan para la *Avenida da Ponte*, en Oporto, Gregotti señala la triple estrategia del arquitecto portugués: englobar en el conjunto algunas preexistencias, como un *collage*; reproducir, en la intervención nueva, una serie de espacios peatonales que emulan la escala de la ciudad antigua; por fin, utilizar un lenguaje radicalmente nuevo pero que al mismo tiempo enfatizaba el entorno. Esta estrategia permitía convertir al lugar, preexistencia geográfica e histórica, en el protagonista del proyecto. «No se trata de anularse o de adecuarse, de hacer mínima la intervención propria en un entorno que se piensa completo y no se quiere trastornar», escribe Gregotti, «sino por el contrario de entrar diagonalmente dentro de una situación con todas las energías de una presencia en grado de proponer una nueva lectura del conjunto»[25]. A través de la *diferencia* y de la *disparidad* se lograba restablecer la *posibilidad comunicativa*: «Contra el lenguaje instituido de la indiferencia tecnológica, el lenguaje situacional (que desde hace muchos años ya no es el dialectal), la capacidad de ofrecer a la arquitectura la condición física como regla del presente»[26].

En las páginas siguientes, Nuno Portas detecta la "triple estrategia" de Siza en un contexto totalmente distinto del centro histórico de Oporto: un pequeño pueblo de pescadores para donde se prevé una manzana capaz de organizar una estrecha parcela delante del mar con algunas construcciones clandestinas. La inclusión de un edificio ya construido (donde funcionaba un café), el cuidado en la definición de los espacios exteriores, la adecuación tipológica al uso, pero también el lenguaje de las nuevas unidades, cercano «a la expresión radical del primer racionalismo de los años veinte», demuestran una forma compleja de trabajar significados y signicantes[27]. Según Portas, la dicotomía característica de la obra de Siza –entre *relaciones de continuidad,* al nivel de los espacios exteriores, y *relaciones de oposición*, al

24. Sobre la proximidad del grupo catalán a Italia, veáse: Pizza, Antonio. Ideas de arquitectura en una cultura de oposición. In: Pizza; Font; Rovira. *1958-1975: Desde Barcelona, arquitecturas y ciudad*. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2002, pp. 10-53.
25. Gregotti, Vittorio. Architetture recenti di Alvaro Siza. *Controspazio*, n. 9. Milán, Septiembre de 1972, p. 23.
26. Ibidem, p. 23.
27. Portas, Nuno. Note sul significato dell'architettura di Alvaro Siza nell'ambiente portoghese. *Controspazio*, n. 9, p. 25.

nivel de forma y lenguaje– adquiere en Caxinas un ulterior desarrollo: la continuidad se establece también al «nivel profundo» de la tipología (pequeñas casas que en verano se compartían con inquilinos) y del proceso de construcción del conjunto (pensado de acuerdo con las posibilidades de cada proprietario y la mano de obra local). El entusiasmo por Caxinas estriba en el hecho de sintetizar, de algún modo, una preocupación transversal a las dos generaciones de arquitectos portugueses de la posguerra: el respecto por el lugar físico y la voluntad de diálogo con el medio social y humano. A pesar de la *posibilidad comunicativa* depender en este caso más de las diferencias que de las semejanzas, como señaló Gregotti, la opción de Siza estaba lejos de *desconsiderar* el contexto, como alababa la actitud *blasé* y provocadora del grupo de Barcelona.

EL LENGUAJE GENERATIVO

En 1972, un "último encuentro" une al grupo de los *Pequeños Congresos* con numerosos arquitectos o pensadores extranjeros. Bohigas, Cirici, Moneo y Portas juntánse a Eisenman[28], Jenks, Colquhoun, Broadbent, entre otros, para debatir la metodología y la crítica semiológica y sus relaciones con la crítica histórica. Como destacaba Ignasi Solà-Morales, lo más importante del Symposium de Casteldefells fue «su carácter sintomático de la confusión –babel lingüística en no pocos casos– de la situación actual»[29].

En su comunicación, Portas recurre a la lingüística estructural para establecer una analogía entre las reglas generativas del modelo chomskyano y una posible utilización del método tipológico que permitiera evidenciar, por un lado, los tipos de espacio invariantes y, por otro lado, sus diversas hipótesis combinatorias. Lo que planteaba era una sistematización metodológica de lo que había ensayado en la revista *Summa*, al analizar las obras de la "Escuela de Barcelona". Ese proceso doble (clasificación y análisis estructural) estaba explícito en la referencia a los signos estructurados básicos –el *patio*, la *galería*, la *calle*, etc.– a los que recurrían permanentemente los arquitectos catalanes, pero también al "juego" por el cual los mismos signos son recombinados, produciendo lo que definía por «encadenamento de frases (...), resultado de transformaciones a partir de aquellas estructuras profundas y su concurrencia en determinadas situaciones contextuales»[30] –aquí el ejemplo sería el bloque de viviendas en Guinardó-Lepanto: *el pasaje que lleva de la calle al interior del edificio y desemboca en un patio de uso común, y ese mismo espacio de transición sube en galerías por los pisos de arriba*. Por otra parte, el territorio donde actuaba el grupo de Barcelona era también el que interesaba a Portas: más que la ciudad histórica, se trataban de áreas metropolitanas emergentes, campo que consideraba privilegiado para la exploración de su método de análisis estructural «por ser el lugar de la reproducción generalizada»[31].

Según Portas, la vocación principal de este método tipológico era *devolver inteligibilidad al reino de la cantidad y de la heterogeneidad* –y, podíamos añadir, rescatar a la arquitectura de su "marginación". Algo que podría resultar contradictorio de cara a la actitud de desobediencia hacia los sistemas instituidos que estos arquitectos promovían. Pero la incomodidad de estas obras, como explicaba Portas, resultaba también de una *intensidad poética* que reclamaba «otros programas y otros usuarios», «otro contexto de

28. En 1968, Portas, Bohigas, Moneo, Correa, entre otros, realizan un viaje a los Estados Unidos con el pretexto de la participación en la *International Design Conference*, en Aspen, Colorado. En esta ocasión conocen a Peter Eisenman, a quien van a invitar como conferenciante para el *Pequeño Congreso* de Vitoria.
29. Solà-Morales, I. Las aventuras de la semiótica arquitectónica. *Arquitecturas Bis*, n. 2. Barcelona, 1974, p. 15.
30. Portas, Nuno. Teoría de las tipologías como estructuras generativas en el marco de la producción urbana. In: Llorens, Tomàs (ed.). *Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos. El Symposium de Castelldefels.* Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974, p. 192.
31. Ibidem, p. 191.

la fuerzas sociales»[32]. Esto tal vez explique porqué la obra de un arquitecto como Álvaro Siza, cuando dejó de ser "marginada", continuó "en las márgenes" de los intereses políticos, económicos, disciplinares –de tendencias o modas– e incluso sociales –"revolucionarios" o no.

32. Portas, Nuno. Arquitecturas marginadas en Portugal. *Op. cit.*, p. 24.

MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA EN AGUASCALIENTES, MÉXICO: SU FILIACIÓN HISPÁNICA

J. Jesús López García

INTRODUCCIÓN

La filiación española de la arquitectura mexicana: Desde la tradición hasta la contemporaneidad

Siendo el país hispanohablante más grande del mundo, México ha sido partícipe activo de la cultura ibérica desde hace 500 años. En ello va la manera de proyectar y construir arquitectura, pues no obstante que muchas culturas precolombinas en el territorio que hoy es México poseían ya una tradición arquitectónica avanzada, lo cierto es que hasta el arribo de pobladores españoles se inició la adaptación y adopción de la tradición occidental en la materia arquitectónica y constructiva en general como la hegemónica. El fenómeno además de abarcar el territorio de la Federación Mexicana, fue más allá ya que desde ahí se inició la colonización del resto de Norteamérica, influyendo arquitectónicamente en sus inicios a la colonización del sur de los actuales Estados Unidos.

Sin embargo, la influencia española en la arquitectura mexicana no sólo se concentró en los aspectos fundacionales de una tradición, ya que fue un proceso que durante la colonia novohispana se mantuvo constante, siempre en estado de mutación en contacto con el Nuevo Mundo que en tiempos independientes retomó el hilo de su presencia en los años treinta del siglo XX encontrando en el territorio mexicano como hacía siglos atrás, un campo fértil para continuar sembrando modelos que volverían a echar sus raíces en tierra mexicana.

LOS ANTECEDENTES

El carácter hispánico de Aguascalientes, México

Anterior al surgimiento de los primeros colonos europeos a la región en que se asienta Aguascalientes, el asentamiento indígena contaba con una población seminómada pequeña debido a la precariedad del medio físico casi desértico con una precipitación pluvial moderada y un suelo no del todo apto para un cultivo extensivo. Antes de la llegada de europeos, la cacería además era magra pues especies grandes una vez extintas, como el mamut en el paleolítico, no estaban ya presentes desde cientos de años atrás en la zona.

1. DE LA TORRE, RANGEL, Jesús Antonio, *Notas Histórico-Jurídicas sobre la Fundación de Aguascalientes*, Editorial JUS, México, 1990 p. 51.

Es así que, con una población nativa escasa y una vez superada la llamada *Guerra del Mixtón* sostenida por españoles contra los indios de etnias locales -los llamados genéricamente "chichimecas"- que por durante treinta años asoló la región a mediados del siglo XVI, el sitio se mostró dispuesto a acoger a los nuevos allegados quienes imprimieron en el lugar un carácter hispano que fue adaptando sus modos culturales, religiosos, políticos y económicos a la geografía del Nuevo Mundo.

Fundada en los primeros años de vigencia de las *Ordenanzas de descubrimientos*, *nueva población y pacificación de las Indias* de Felipe II, la villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes, hoy ciudad que conserva en una sola las dos últimas palabras, capital de un estado federado al que por metonimia ha nombrado de igual manera, en 1575 nació bajo el modelo del municipio castellano[1]. Su lejanía relativa de las metrópolis imperial – Sevilla- y novohispana -la ciudad de México- le dio un carácter semiautónomo obediente en la práctica a la jefatura política de la Guadalajara americana, capital del Reino de Nueva Galicia, pero sobretodo, a las vicisitudes de los ingenios mineros del norte de la Nueva España, especialmente Zacatecas.

La vastedad del altiplano novohispano con su población reducida, indígena sobreviviente, peninsular, criolla y mestiza, contrastada con la pequeñez del asentamiento y las distancias con otros de la región, propició cierto carácter de insularidad, sólo paliada por la naturaleza española, compartido de manera práctica y simbólica -a veces más intenso, a veces más débil- de toda la América.

La tradición arquitectónica en Aguascalientes

Como uno de los múltiples capítulos del carácter hispánico aguascalentense, la tradición arquitectónica acompañó a los modos en que esa condición se manifestó. Con una población de origen andaluz importante ya que el primer barrio del asentamiento fue llamado *de Triana*, y un paisaje mediterráneo similar al del sur de España y el norte de África, la construcción con adobe y cubiertas de tejamanil y terrado soportadas por vigas y morillos de madera primó para los espacios del común de la gente. Esos espacios de la cotidianeidad fueron pautados por la edificación con piedra de los edificios representativos del sitio iniciando con el *presidio*, estructura militar que *presidía* la fundación de asentamientos hispánicos en territorio hostil, iglesias, conventos, casas de cabildo y fincas de los principales vecinos. Todo lo último inédito en la zona pues los grupos nativos en su ambulantaje ancestral, a diferencia de los grupos pertenecientes a las grandes culturas mesoamericanas, no acostumbraban edificar considerables estructuras. La tradición arquitectónica en Aguascalientes, al menos la que ha seguido desarrollándose a la fecha descansa sobre fundamentos de Europa occidental, específicamente sobre los construidos por la influencia de España.

MODERNIDAD Y CONTEMPORANEIDAD EN LA PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA LOCAL

Influencias, adopción, adaptación y emulación

La influencia española en Aguascalientes ha sido parte de su propio carácter. Región reconocida en toda la federación mexicana como una de las más castizas ha proyectado en sus edificios rasgos de hispanidad, que si bien

no siempre de los que mejor se acercan a la asunción de una modernidad, si son parte de un repertorio de formas, concepciones, conceptos y soluciones apegados en ocasiones de maneras muy libres a paradigmas de procedencia ibérica.

Tal vez bajo un paréntesis que en el último tercio del siglo XIX y primera década del XX favoreció modelos franceses e ingleses bajo composiciones eclécticas, una vez consumada la Revolución iniciada en 1910 y terminada más de una década después, bajo el movimiento de integración cultural de José Vasconcelos, la hispanidad volvió a traerse a la palestra arquitectónica nacional como uno de los muchos rasgos que habrían de definir paradójicamente *lo mexicano*, ello convivió con un *neo-indigenismo* a veces por confrontación antitética, a veces como simbiosis reconciliadora, pero siempre buscando establecer una personalidad *nacional*.

A la natural vieja influencia se le sumaron contemporáneas adopciones, adaptaciones y emulaciones de modelos hispanos atentos a la vanguardia arquitectónica. Ello fue una coincidencia afortunada ante el exilio republicano español que coincidió con la apertura del México posrevolucionario a nuevas experiencias de modernidad.

Los protagonistas

Ese exilio español coincidió con la llegada a México de exiliados que en los años treinta y cuarenta buscaron en México un nuevo hogar. La inmigración contaba en sus filas a personajes de múltiples orígenes y extracciones intelectuales diversas desde el ruso León Trotsky por ejemplo o su asesino español Ramón Mercader, perteneciente al círculo del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros quien en la Guerra Civil Española llegó a ostentar el grado de Teniente Coronel en el Ejército Popular.

Los protagonistas del panorama arquitectónico eran igualmente personajes de procedencias variadas como Hannes Meyer, segundo director de la Bauhaus, Mathias Göeritz o Vladimir Kaspé, quien fue uno de los formadores de arquitectos mexicanos en su dilatada vida académica en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); de entre ellos destaca el español Félix Candela, perteneciente a una segunda oleada de inmigrantes españoles que a diferencia de los de la primera, constituida por arquitectos experimentados que tuvieron que recomenzar en tierra mexicana su trayectoria profesional, iniciaron en México un despegue arquitectónico al inicio de su carrera.

Con Candela como pieza clave para seguir la línea de diseño arquitectónico en México durante el siglo XX destacan arquitectos como Arturo Sáenz de la Calzada, Tomás Bilbao y Juan de Madariaga entre muchos otros.

La producción de Candela Outeriño se cuenta empero como una de las más influyentes por el poder visual de su tectonicidad patente, por su comprensión del medio económico, cultural, social y humano en que se circunscribía su obra, y al ser la suya una figura que permaneció en el país por un largo tiempo al cabo del cual consolidó una práctica y fundó él mismo una manera de abordar la arquitectura desde una óptica nacional.

La situación de la construcción en el México del siglo XX

Tras la inestabilidad inherente a la guerra de Revolución al inicio del siglo XX, la edificación en el país se detuvo de modo parcial; ya para los años veinte, y sobre todo en los años treinta y cuarenta, la construcción retomó su curso de manera creciente y en esa ocasión con un sesgo ideológico pendiente de la modernidad y de un incipiente nacionalismo, que abrevando primero en fuentes novohispanas y neo-indigenistas para conformar su repertorio formal, definió luego en una fórmula en que lo nacional no debería deslindarse de la modernidad para dar como resultado una valoración social de sus contenidos programáticos.

De la mera formalidad entonces se pasó a la economía de recursos para hacer eco de los principios modernos de asepsia ideológica. La experimentación de la arquitectura Moderna en tierra mexicana fue importante y correspondió a todo un entramado intelectual, social y político, edificios como las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo de Juan O'Gorman son muestra de una radicalidad experimental bajo parámetros internacionalistas. México, parecían decir éste conjunto, es un caso especial dentro de la modernidad contemporánea, de la que no obstante tomaba sus atributos propiciatorios. Su sitio ya no era el pasado, sino el presente para proyectarse con fuerza al futuro.

En ese punto pareciese que la influencia española, como ocurrió en el siglo XIX, iba nuevamente a experimentar un nuevo corte, sin embargo la inmigración española volvió a renovar el vínculo en múltiples campos de la experiencia nacional. Las letras, la filosofía, la ciencia, la medicina, la intelectualidad mexicana toda, recibió en la primera mitad del siglo XX un importante aliento hispano que a la fecha sigue produciendo pensamiento de avanzada, basta mencionar instituciones como el Colegio de México, originalmente *La Casa de España en México*, que siguen siendo un referente nacional de excelencia.

Pero de vuelta al panorama constructivo-arquitectónico mexicano en el siglo XX y sobre todo en la mitad, es notoria la voluntad de experimentación a partir de los elementos con que el país contaba: una mano de obra poco especializada en construcción moderna pero abundante y una fábrica importante de cemento.

El ya mencionado Félix Candela fue tal vez uno de los más reconocidos arquitectos en propiciar en suelo mexicano una manera "nacional" de emprender la arquitectura. Al frente de su empresa *Cubiertas Ala,* la pericia técnica y la habilidad para sumar factores en apariencia dispersos en la conclusión de múltiples proyectos de manera específica, desarrolló cubiertas en *hypar* (paraboloide hiperbólico) que fueron el sello de su arquitectura, y curiosamente de mucha de la producción arquitectónica mexicana del momento que junto con la propia de Brasil hacia los años cuarenta adaptan "…una propia versión de la arquitectura moderna: exuberante, monumental, de alarde estructuralista e integradora de las artes"[2].

La conjunción de mano de obra considerable, aunque poco especializada con el uso económico de materiales mediante trazos geométricos audaces y a la vez de una eficiencia estructural y de una eficacia perceptual contundente, materializaron lo que en arquitectura se había estado esbozando en México

2. MONTANER, Josep María, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, GG, Barcelona, 1993, p. 25.

como lo deseable para lograr una nueva representatividad constructiva: los valores útil, lógico, estético y social se concretaban en propuestas arquitectónicas que desde su manufactura mostraban todos éstos atributos.

Lo anterior naturalmente propició un ambiente de emulación a veces abierto, a veces discreto pero siempre patente en la producción de los arquitectos mexicanos, fueran ellos de procedencia española o totalmente mexicana.

CARACTERÍSTICAS HISPÁNICAS EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE AGUASCALIENTES

La transmisión de la experiencia

Aguascalientes, por motivos geográficos, demográficos y antropológicos ha mostrado a lo largo de la historia unos modos culturales tendientes a favorecer un carácter criollo. Ello no obedece a consideraciones enteramente étnicas, pues realmente se debe a la procedencia de sus influencias. Desde ese punto, la experiencia cultural se ha venido transmitiendo de un modo continuo bajo paradigmas hispánicos.

La arquitectura misma ha sido un tema, si bien alejado de los epicentros nacionales de la producción arquitectónica, muestra no obstante la propensión a emular los ejemplos que de ellos han provenido de manera constante.

Hasta el momento de la Guerra de Independencia, la transmisión de la experiencia arquitectónica era la misma, emprendida por las figuras del maestro y del aprendiz. La profesionalización técnica de la arquitectura en el siglo XVIII llegó a Aguascalientes hasta el siglo XX con los primeros arquitectos titulados como tales en escuelas de educación superior.

En la última mitad del siglo XIX la experiencia constructiva fue transmitida sobre todo por la labor de ingenieros civiles llegados a la entidad por la instalación en ella de talleres fabriles que requirieron la especialidad de esos peritos de la construcción provenientes de otras latitudes, algunos norteamericanos, varios ingleses, que una vez concluido su trabajo, se retiraron del sitio.

Hasta después de la Revolución la transmisión de la experiencia constructiva y arquitectónica se restableció, ésa vez con las escuelas profesionales que formaron los cuadros de expertos que comenzaron a instalarse en todo el país.

En ese conjunto podía haber la mano de algún inmigrante, fuese al frente de una cátedra, o bien en la figura de un compañero, que debido a su circunstancia personal, podía enriquecer la perspectiva de su generación. De entre esos expatriados, por los factores históricos puede darse de ciertos españoles.

El acervo edificado

El cúmulo levantado de la modernidad arquitectónica en Aguascalientes, y sobre todo el conjunto de arquitectura moderna de filiación hispánica presenta un rastreo sencillo por la naturaleza constructiva y formal de sus modelos y por el conocimiento de sus autores, los cuales desarrollaron su trabajo al amparo de una influencia abierta, vista a contraluz del fulgor ocasionado por la espec-

1

2

3

4

5

tacularidad de la propuesta especialmente elaborada por Félix Candela, inspiración directa de aquellas generaciones mexicanas de arquitectos formados en escuelas superiores situadas en las principales ciudades del país, de manera particular en la ciudad de México con la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la mayor universidad pública del país -de hecho también la más antigua de todo el continente americano-.

Ese contacto directo en la capital del país con el núcleo arquitectónico de la inmigración española supuso para aquellas generaciones de jóvenes arquitectos mexicanos un fuerte dominio, mismo que a continuación se mostrará en algunos ejemplos aguascalentenses de indudable influencia de Candela, principalmente.

Con base en arcos parabólicos, las naves de la Capilla Episcopal del Seminario Conciliar, obra del arquitecto Francisco Aguayo Mora (1963) y de la iglesia del Espíritu Santo, cuya autoría es del ingeniero Gonzalo González Hernández (1969), poseen una influencia innegable del templo de San Francisco de Asís en Pampulha (1943) de Oscar Niemeyer, pero de una manera más directa, sin duda, del arquitecto madrileño con obras diversas empleando el paraboloide.

Las iglesias mencionadas no poseen la complejidad técnica que poseen obras emblemáticas como la iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa en México, D. F., (1953) o el restaurante *Los manantiales* en Xochimilco (1957) pero si son referencia local de lo que la nueva representación moderna podía hacer en materia arquitectónica.

La Biblioteca Fray Servando Teresa de Mier y una antigua llantera ahora sucursal bancaria, son pequeños edificios de planta concéntrica que poseen rasgos aunque modestos, igualmente afines a la imagen del expresionismo estructural cuyo "…principal factor innovador y transformador del uso del concreto armado, coincidiendo con su calidad de 'piedra moldeable'…[corrió a cargo de Candela quien]…de ahí desarrolló una de las más fecundas y creativas líneas de investigación en tecnología de la arquitectura en México"[3].

La Central de Autobuses posee en sus andenes una serie de elementos dispuestos en "paraguas" con pronunciados cantiléver de una geometría que recuerda la de los elementos portantes de la capilla de la Medalla Milagrosa. Destaca además de las aristas de plástica geometría, la superficie reglada del concreto que les constituye. Fuesen edificios utilitarios como la central de autobuses o edificios de fuerte carga representativa como una iglesia, la honestidad edificatoria de Candela es uno de los factores que hacen de la adecuación al uso, una de sus mejores facultades de integración al acontecer cotidiano de una comunidad.

Por su parte las cubiertas en patios de fincas añejas buscaron en su momento también establecer un diálogo entre el pasado y su presente, a través de unas bóvedas de factura hasta cierto punto primitiva, pero deudoras al fin de la tectonicidad presente en las obras de Félix Candela y otros maestros españoles de la primera mitad del siglo XX radicados en México, como en el caso de la cubierta en el patio de la Escuela de Lenguas Internacionales, antigua finca de fines del siglo XIX. La bóveda similar a las tradicionales de

3. GONZÁLEZ LOBO, Carlos, "Las nuevas tecnologías" en: GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando, (coordinación y prólogo), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, CONACULTA, México, 1994, p. 258.

crucería tiene la novedad de estructurarse en las aristas que delimitan el cuadrado en planta, no en los lunetos que de ésta manera permanecen totalmente despejados o la cubierta dispuesta en tres segmentos de cañón sobre un edificio preexistente: Hotel Imperial. En la misma línea de realizar estructuras de grandes claros con estructuras auto portantes está el edificio de la cancha de baloncesto del Deportivo Ferrocarrilero, ejemplar repetido de un prototipo sujeto a réplica en varios puntos de la geografía nacional.

6

7

Fig. 1. Capilla Episcopal del Seminario Conciliar.

Fig. 2. Iglesia del Espíritu Santo.

Fig. 3. Biblioteca Fray Servando Teresa de Mier.

Fig. 4. Sucursal bancaria BBVA.

Fig. 5. Central Camionera.

Fig. 6. Escuela de Lenguas Internacionales.

Fig. 7. Hotel Imperial.

Fuente: Archivo J. Jesús López García.

El cúmulo intelectual

Menos patente que el construido, el acervo intelectual dejado por los arquitectos españoles en México no sólo radicó en la frescura profesional, en la pertinencia social e histórica o en el alto grado de aportación a la manera de abordar la construcción. El ambiente cultural en que se enmarcó su quehacer profesional ligó su desempeño a la práctica de actores principales de otras disciplinas y ramas del saber. Ello encontró en el México del medio siglo XX un terreno fértil para incentivar un espíritu crítico sobre el papel o las labores que el arquitecto en México podía y debía desarrollar en la construcción de una nación moderna, inserta en un tiempo histórico que de golpe pretendía sobreponerse a los atavismos del pasado.

La modernidad arquitectónica en México y en particular en Aguascalientes, debe mucho a un afán de cosmopolitismo no siempre bien asimilado, pero invariablemente bienintencionado donde la mirada del forastero termina siendo asimilada como parte de la caleidoscópica percepción propia. Por la adaptación en el territorio local se lograron repertorios constructivos y formales surgidos de la iniciativa de arquitectos como el aludido Félix Candela, imponiendo su potente presencia en edificios tributarios de varios de sus principios tectónicos.

Para ello fue necesario participar a la sociedad del sentir moderno de cambio para hacerla cómplice de las acciones arquitectónicas en curso y por venir. Ello incluyó inclusive a la Iglesia católica cuya influencia del arte hispánico) en la sociedad aguascalentense es muy poderosa; la sociedad respondió con hambre de novedad. Innovación que en buena medida llegaba a tierra mexicana desde la misma fuente de la que en su momento se echó mano para definir una tradición local.

EPÍLOGO

La continuidad de la influencia

En términos generales puede decirse que en Aguascalientes como en buena parte del resto de México, la influencia arquitectónica proveniente de España muestra una continuidad fracturada sólo en lapsos relativamente cortos, uno en el siglo XIX y otro más en el presente por la preeminencia del influjo norteamericano y la disponibilidad de fuentes debido a la variedad de enfoques que se materializan al ligero sonido de un clic.

Mas cabe destacar que al margen de la globalización que penetra fronteras y desdibuja los perfiles de las influencias, el caso de la filiación hispánica en la arquitectura de México, Aguascalientes incluido, es especial pues a partir de

la mediación de ella hace casi quinientos años, la nación compartió de golpe los acervos del mundo occidental al que entró igualmente de manera contundente. Fundó con ello una tradición arquitectónica inédita en el continente para ser uno de los referentes culturales del panamericanismo.

Una vez llegado el momento de la emancipación de la corona española, y con casi un siglo de búsqueda de una identidad nacional, que no era otra que la exploración de un sitio propio en el concierto de naciones de la contemporaneidad. Nuevamente la filiación hispánica volvió a dejar su impronta en el acontecer arquitectónico nacional pero ésta vez no por asimilación impuesta, sino por adaptación invitada. Ello es un episodio de la arquitectura local que aún sigue su curso.

UN ALEMÁN EN IBIZA: LOS ESPACIOS INTERMEDIOS EN LA ARQUITECTURA DE ERWIN BRONER

Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo Pemjean Muñoz, Juan Pedro Sanz Alarcón

El objeto de estudio de esta comunicación es la arquitectura de espacios intermedios que desarrolló el arquitecto Erwin Broner en las viviendas que construyó entre 1960 y 1971 en las Islas Baleares.

El interés del tema radica en que Broner propuso una arquitectura de límites difusos, gracias al clima benigno de las islas (claramente opuesto al clima de Alemania, país de origen del arquitecto) y al perfecto entendimiento de la arquitectura popular, flexible, de intersecciones, que vincula el interior y el exterior.

La comunicación se estructurará en dos partes. En la introducción se estudiará el paisaje cultural: el contexto físico y temporal en el que Erwin Broner realizó sus propuestas y su entendimiento de la arquitectura moderna a través de la popular. En el segundo apartado se analizarán seis casos de estudio para profundizar en los mecanismos de proyecto de los espacios intermedios: la secuencia y la relación de continuidad entre interior y exterior; la construcción de la sombra por medio de elementos verticales (celosías y persianas menorquinas) o elementos horizontales (pérgolas y emparrados); la conformación del límite mediante la pared profunda y la conexión entre el dentro y el fuera a través de la mirada.

ERWIN BRONER, UN ALEMÁN EN EL MEDITERRÁNEO

Nómada, en continuo cambio de lugar y actividad. Arquitecto, músico, pintor y escenógrafo. Nace en Münich en 1898, en el seno de una familia acomodada de origen judío. Estudia bellas artes y, posteriormente, arquitectura en Stuttgart donde, a través de la Weissenhof Siedlung de Mies Van der Rohe, entra en contacto con las ideas de los principales arquitectos del Movimiento moderno. Tras esta experiencia debe abandonar la Alemania nazi y después de una serie de periplos personales llega a Ibiza, donde queda cautivado por la isla, teniendo siempre en mente el mito del Mediterráneo.

Enamorado del paisaje y la arquitectura rural, recorre Ibiza en bicicleta, midiendo, dibujando y fotografiando numerosas viviendas. De este trabajo nace la publicación del artículo "*Elementos de la arquitectura rural en la isla de*

Fig. 1. Retratos de E. Broner de 1916 y 1934.

Ibiza" en la revista AC del GATEPAC (número 21, primer cuatrimestre de 1936).[1] En el artículo se percibe el enorme interés de Broner por la arquitectura popular. El análisis y el entendimiento de esta arquitectura serán parte fundamental de su formación como arquitecto, reflejándose posteriormente en su propia obra (Fig. 1).

En 1939 se traslada a Estados Unidos, a California, donde trabaja en la industria del cine como fotógrafo, diseñador y escenógrafo, llegando a ser director de escena de una película de animación. También trabaja con el arquitecto Richard Neutra. Allí construye Broner sus primeras obras de arquitectura.

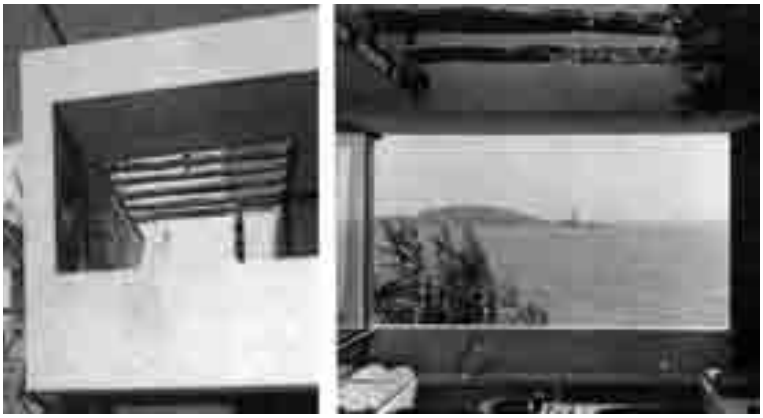
En el año 1952 vuelve a Ibiza para trabajar como pintor. Tras unos años en Estados Unidos, retornará definitivamente a la isla de Ibiza, donde construirá una serie de casas vinculadas a las ideas de la arquitectura popular que había estudiado 25 años antes. Muere en Alemania el año 1971.

IBIZA, PAISAJE CULTURAL

Broner hace propio el *Paisaje Cultural* de la isla de Ibiza. Es capaz de trabajar con la escala del lugar: volúmenes blancos, abstractos y una disposición fragmentada del proyecto. Por otra parte, utiliza las preexistencias, restos de construcciones rurales, como parte integrante y generadora de la nueva arquitectura. Finalmente, incorpora la arquitectura del territorio, las tapias de piedra que tanta significación y presencia tienen en las islas Baleares. La utilización de estos elementos horizontales de piedra, entendidos como muros diplomáticos, sirve además para articular las piezas abstractas con el lugar concreto donde se asientan. Muros diplomáticos es la denominación que da Le Corbusier a los muros de piedra planteados en las Casas Loucheur de 1929: un muro que servirá de apoyo al cajón metálico de la vivienda, además de permitir que los obreros locales se sientan satisfechos al intervenir en la construcción de unas viviendas que vendrán casi en su totalidad prefabricadas de

1. El artículo, profusamente ilustrado, será escrito por Raoul Haussmann y Erwin Heilbronner, quién posteriormente cambiará su apellido a Broner.

2



3

Fig. 2. Casas rurales en Ibiza.

Fig. 3. Espacio intermedio de la casa Broner junto al salón en Ibiza de 1960.

taller[2]. Las relaciones de diplomacia se extenderán al lugar (al coser la arquitectura con el paisaje y utilizar material de la zona) y a los habitantes del lugar (al favorecer la intervención de albañiles de la región).

En el artículo para la revista AC Broner describe la casa popular ibicenca a través de una serie de puntos que años más tarde cumplirá escrupulosamente en su nueva arquitectura (Fig. 2): Unir todas las partes de la casa, sabiendo prescindir de la vanidad y la ostentación; Programa básico: sala, cocina y dormitorios, además de los cuerpos añadidos vinculados a la actividad agrícola, y un pequeño jardín rodeado de pilares y cercado por muros encalados; La sala de estar con su gran portalón, orientado al sur, con la posibilidad de abrirse totalmente al exterior; El resto de los huecos, como es el caso de los de los dormitorios, con dimensiones pequeñas; La incorporación de bancos de piedra adosados a las paredes del espacio de estar; La utilización de un mobiliario escueto y sencillísimo; La continuidad de paramentos encalados en los cerramientos, tanto entre planos horizontales y verticales como entre interior y exterior; Los techos de vigas de madera y el uso de gárgolas de teja cerámica para desaguar la lluvia de la cubierta; El porche entendido como espacio intermedio, conformado mediante una estructura de pilares y generador de una sombra protectora; La cocina y el fuego integrado en ella como centro neurálgico de la casa.

"Estas viviendas de campesinos ibicenses constituyen una sorpresa para el arquitecto moderno que se ve obligado a resolver complicados problemas de orden técnico, social y funcional, y

2. He aquí nuestro tipo de casitas de la "Ley Loucheur". Una pared medianera hecha con ladrillos, piedras, etc., a la que yo denomino "diplomática" con el remendón del lugar (unas experiencias que ya explicaré en otra ocasión, nos han incitado a hacer una alianza con dicho remendón). Véase Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1999, pp. 64.

Fig. 4. Espacio pasante de la casa de Vries de E. Broner en Formentera de 1964 en comparación con el proyecto de R. Neutra "United Auto Workers Building" en Pico Rivera, California, de 1961.

4

queda entusiasmado ante la simplicidad y sencillez que presentan estas construcciones del campo"[3].

LOS ESPACIOS INTERMEDIOS. LA SECUENCIA

La posición de los espacios intermedios dentro de la organización del programa de la vivienda presenta dos versiones diferenciadas. Por una parte, se encuentran los espacios situados entre ámbitos interiores de la casa. Las zonas abiertas pero conformadas por algunos de los planos que las delimitan, creando umbrales de transición entre el interior y el exterior, aparecen insertadas entre los ámbitos más públicos y los privados del programa doméstico. Los espacios intermedios sirven de articulación de las distintas partes o usos. Así ocurre, por ejemplo, en la casa propia de Broner (Fig. 3). En ella se localizan dos espacios intermedios dispuestos en los extremos de la casa a lo largo de su desarrollo longitudinal. El interior de la vivienda queda delimitado entre dichos ámbitos para ser recorrido a través de la secuencia implícita que lleva, desde el umbral de entrada, hasta la terraza final. Otro ejemplo donde aparece el espacio intermedio dispuesto entre otras zonas de la vivienda es la casa Kaufmann. En este caso, la articulación se produce entre ámbitos totalmente exteriores (descubiertos) y otros interiores de programa diferente (dormitorios y salón). Aparece una relación diagonal entre los espacios exteriores a través del espacio intermedio, superpuesta a la vez con otra vinculación paralela a ella que conecta el espacio privado para dormir con el gran espacio de estar.

La segunda versión, respecto a la posición de los espacios intermedios en la secuencia de estancias de la casa, se produce cuando los umbrales entre interior y exterior se sitúan al final de la transición, como escena final. Se trata del sistema más empleado dentro de las casas de Broner. Así ocurre tanto en el apartamento Laabs como en la casa Schmela. El espacio intermedio se sitúa en estos proyectos como una pieza anexa al programa interior de la vivienda.

LA MIRADA

El control sobre la mirada hacia el paisaje es uno de los principales mecanismos empleados en la construcción de los espacios intermedios en las casas de Broner. Estas estancias intermedias se configuran a partir de dos planos o capas,

3. Véase Broner, Erwin (Erwin Heilbronner, arquitecto), "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza", Revista *AC*, Publicación del GATEPAC, n. 21, Barcelona, Primer trimestre 1936, pp. 15.

5

6

Fig. 5. Espacio intermedio de la casa Broner junto al dormitorio en Ibiza de 1960.

Fig. 6. Espacios intermedios en la casa Sinz, Ibiza, 1964.

creando una duplicidad de límites. La fachada se desdobla definiéndose como ámbito intersticial, de carácter estancial, capaz de configurar y manipular la visión lejana hacia el horizonte. Para ello, el sistema empleado consta, por un lado, de un cerramiento en la parte interior del espacio, que separa la estancia de la casa del umbral. Este límite se materializa a partir de distintos sistemas de carpinterías practicables que permiten, en mayor o menor grado y según la necesidad, la máxima continuidad entre interior y exterior. Se intenta hacer desaparecer la frontera entre un espacio y otro para convertirse en un ámbito unitario. Así, por ejemplo, se disponen las carpinterías del apartamento Laabs y la casa se abre, por completo, al espacio intermedio gracias al sistema de dos grandes puertas abatibles. Por otra parte, en la casa propia de Broner se construye un plano de vidrio dividido en un conjunto de puertas de paso que cuando se abaten permiten la conexión entre el estar y el espacio intermedio. Un sistema muy similar se encuentra también en la casa Kaufmann. En este caso, la continuidad visual entre el interior y el exterior se produce gracias al vidrio aunque las zonas de paso quedan más reducidas. En la casa Sinz se plantean unas grandes hojas correderas que conectan el salón con la terraza. El caso, quizás mas rotundo, respecto a la disolución de los límites es el de la casa de Vries. En ella aparece un salón pasante, en continuidad por sus dos extremos con el paisaje circundante. Esto se logra gracias al sistema de puertas abatibles que permite la conexión. La conformación del forjado envolvente, con el voladizo sobre el plano de puertas es un eco del plano horizontal sobre el cerramiento en la *United Auto Workers Building* de Richard Neutra (Fig. 2) . La casa se configura como un espacio intermedio en sombra, entre la vegetación de la parcela. Un caso singular es el de la casa Schmela donde desaparece por completo esta hoja practicable del cerramiento creando una continuidad directa entre interior y exterior, únicamente matizada por una gran celosía corredera.

Otra forma de relacionarse con el paisaje exterior tiene lugar cuando el límite exterior se consolida como marco de la mirada. Existen distintas formas para manipular y acotar la imagen. En la casa propia de Broner se construye un hueco recortado, a modo de ventana pero sin carpintería, que recoge la porción del horizonte definida para ser observada. Este gran hueco en el muro queda delimitado en su parte inferior por un cerramiento equipado con sistemas de baldas para almacenaje configurando así una pared profunda. La altura de este elemento opaco sirve para ocultar el primer plano de la imagen potenciando así la

Fig. 7. Comparación de dos umbrales a través de la casa Sinz de E. Broner en Ibiza de 1964 y la "Oyler House" de R. Neutra en Lone Pine (California) de 1959.

Fig. 8. Exterior del apartamento Laabs, Ibiza, 1960.

7

8

mirada lejana. Este mismo procedimiento se utiliza a partir del peto de fábrica que hace de barandilla en la terraza del apartamento Laabs. Aquí el mar aparece flotando sobre el plano opaco sin interferencia de los elementos cercanos. La delimitación de la visión no solo aparece en sentido horizontal, sino que también puede producirse a partir de los planos verticales como ocurre en la casa de Vries. La pérgola exterior sirve para tramar la imagen desde el interior en su parte derecha, de forma que la mirada escapa y se abre hacia la izquierda.

Por último, cabe destacar otro de los mecanismos empleados por Broner para ejercer el control sobre el paisaje observado. En este caso se produce la fragmentación de la escena en varios sectores mediante la retícula de pilares. La visión queda tramada y divida, tal y como ocurre en la casa Schmela.

Según la direccionalidad de la mirada desde el interior hacia el exterior se puede diferenciar dos tipos: directa o indirecta. La casa puede proyectarse de forma lineal hacia el paisaje como ocurre en el apartamento Laabs o en la casa Schmela, o por el contrario construir un eje de visión fragmentado. De este modo se busca la sorpresa mediante la visión diagonal como por ejemplo ocurre en la terraza del dormitorio de la casa de Broner (Fig. 5) o en los espacios intermedios de la casa Sinz (Fig. 6).

9

10

Fig. 9. Exterior e interior de la casa Schmela, Ibiza, 1969.

Fig. 10. Espacio intermedio de la casa Kaufmann, Ibiza, 1960.

LA SOMBRA

La adecuación de los espacios a las condiciones climáticas permite desarrollar una serie de elementos que tamizan la luz para generar la sombra, protegiendo así los interiores de la radiación directa. Para ello se emplean sistemas tanto horizontales como verticales. Entre los primeros diferenciamos los techos continuos opacos que crean una sombra completa, como los que aparecen en la casa de Broner o en la Kaufmann; los emparrados a partir de troncos paralelos, cañas o vegetación que conforman una sombra tramada o atomizada, de distinta intensidad y densidad.

Los espacios intermedios de la casa de Broner, la Kaufmann o la Sinz incorporan este sistema, que vuelve a reflejar alguno de los sistemas empleados por Neutra en sus viviendas (Fig. 7) .Un caso particular se encuentra en el apartamento Laabs donde la protección horizontal se ejecuta mediante toldos de tela sobre una estructura tubular metálica (Fig. 8).

Los sistemas verticales de protección se desarrollan mediante celosías de madera. El despiece de las carpinterías adquiere distinta dimensión y geometría. En los casos de la casa Schmela o en la Kaufmann, se busca que la celosía oculte por completo todo el cerramiento de vidrio (Figs. 9 y 10). Mientras en el primer ejemplo aparece una gran hoja corredera, en el segundo se disponen unas hojas plegables que se acumulan en un extremo cuando queda abierta la casa.

En otros ejemplos, las lamas de madera sirven para oscurecer un hueco de forma puntual como sucede en la casa Broner.

La luz se tamiza, a su vez, en algunos casos mediante otra capa constituida por cortinas textiles. En función de su materialidad, y por tanto, de su grado de opacidad o transparencia, se generan distintos niveles de oscurecimiento de las estancias interiores.

EPÍLOGO

La adecuación al lugar y al clima mediterráneo, la sombra, la vegetación y la ventilación cruzada; la continuidad entre el dentro y el fuera a través de los espacios intermedios o el crecimiento por acumulación son algunos de los parámetros que descubrió Broner en los sistemas constructivos y espaciales tradicionales, que quiso reflejar en su propia obra. Su conocimiento y conexión con la arquitectura popular fueron determinantes en su trayectoria como arquitecto. Alejandro de la Sota comenta en uno de sus artículos "La arquitectura es intelectual o es popular. Lo demás es un negocio"[4]. Erwin Broner siguió la tercera vía propuesta por el arquitecto portugués Fernando Távora: la unión de la arquitectura popular y la arquitectura del movimiento moderno[5].

Las palabras del propio Broner expresan mejor esta idea: "Combinar las partes bellas y todavía útiles de nuestra herencia con las necesidades de la vida contemporánea es posible..."[6].

4. Véase Sota, Alejandro de la "Por una arquitectura lógica", publicado originalmente en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 152, mayo-junio 1982.
5. "Cuando escribí *El problema de la casa portuguesa* tenía sólo 22 años. Ya entonces, tal vez un poco ingenuamente, proponía el estudio de la casa popular como posible alternativa para la arquitectura portuguesa... La situación era confusa; pero yo sentía que había necesidad de definir una tercera posición: algo que nos pudiera hacer salir de aquel enfrentamiento. Así empezó la famosa investigación sobre la arquitectura popular en Portugal." Véase "Nulla dies sine línea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", Revista *DPA* n. 14, Revista del Departament de Projectes Arquitectónics de la Universitat Politècnica de Catalunya, pp. 8 y 9.
6. Véase Broner, Erwin "Reflexiones sobre el futuro de Ibiza" publicado en CLIMENT GUIMERÀ, F.: *Erwin Broner 1898-1971*, Colegio Oficial de Arquitectos de las Islas Baleares (COAIB), Palma de Mallorca, 2006.

LA URBATECTURA DE JAN LUBICZ-NYCZ EN SAN SEBASTIAN

EL CONCURSO DEL EUROKURSAAL COMO PARADIGMA DE UNA ARQUITECTURA IMPORTADA FALLIDA

Elena Martínez Litago, Lucía C. Pérez Moreno

En 1965, la revista *Arquitectura* dedicó un número monográfico al concurso internacional de anteproyectos *EuroKursaal* en San Sebastián. En su portada se mostraba una fotografía de la propuesta del equipo ganador, el arquitecto británico de origen polaco Jan Lubicz-Nycz, en colaboración con el italiano Carlo Pellicia y el estadounidense William Zuk (Fig. 1). La polémica solución de este equipo de arquitectos extranjeros fue unánimemente valorada por el jurado por su valor escultórico, simbolismo y condición de megaestructura en perfecta sintonía con las tendencias internacionales más destacadas de la época.

Fig. 1. *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, portada.

Construir 235.000m^3 frente al mar Cantábrico, en una zona ganada al río Urumea, se presentaba como una gran oportunidad arquitectónica y urbana que, además, tenía grandes similitudes con el controvertido concurso para la nueva Opera en la ciudad de Sydney. Continuando con su línea de investigación personal, Lubicz-Nycz planteó lo que la crítica nacional vino a denominar como un 'contenedor plurifuncional'[1]: un edificio capaz de aglutinar un programa diverso y complejo que, al mismo tiempo, creaba nuevas relaciones urbanas con su entorno. El propio Lubicz-Nycz acuñaría el término *urbatectura* para definir su propuesta que, desde un punto de vista teórico, venía a cuestionar valores propios del urbanismo moderno encarecidamente defendido unas décadas antes. Sin embargo, esta propuesta, a pesar de ser bien recibida, nunca llegó a construirse. Algunos la tildaron de 'formalismo incontrolado', de 'apriorístico', y otros de no entender el lugar y de ser, en definitiva, un ataque a la belleza natural de la costa cantábrica.

UNA SOLUCIÓN PARA EL SOLAR K

El origen de la convocatoria de este concurso internacional surge de la publicación del fallo de otro concurso. La preocupación por mantener la tradición turística de San Sebastián y, a su vez, la necesidad de generar zonas de expansión para este fin, encaminaron al ayuntamiento de la ciudad a convocar un concurso de ideas para la ordenación de la zona de Ulía, programado dentro de los Actos Conmemorativos de la Reconstrucción y Expansión de la Ciudad (1813–1863–1963). El fallo de este concurso supuso el inicio de las conversaciones y negociaciones entre la Sociedad Inmobiliaria y del Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián y el ayuntamiento, que finalmente desembocaría en la convocatoria del concurso internacional para definir la posible edifica-

1. FULLAONDO, Juan Daniel, "Contenedores plurifucionales", *Nueva Forma*, mayo 1968, n. 28, pp. 63-66.

Fig. 2. Vista aérea del solar K. *Seis propuestas para el solar K de San Sebastián.* Catálogo editado por el Ayuntamiento de San Sebastián con motivo del concurso de anteproyectos, abril, 1990, p. 13.

ción en el solar *K* de su propiedad. Esta ubicación, por su situación, tamaño y morfología, presentaba unas características excepcionales a las que se debía dar una respuesta comprometida con la ciudad "para mantener su prestigio"[2].

El solar *K*, con una superficie de 11.723 m², formaba una unidad separada del barrio de Gros por la antigua avenida del Generalísimo y se unía al centro de la ciudad por el puente del Kursaal. Enmarcado entre el monte Urgull y el monte Ulía, inmediato al mar y a pie de la desembocadura del río Urumea, el solar se encontraba en un punto señalado de la ciudad, con el casco urbano al fondo y el mar Cantábrico al frente (Fig. 2). San Sebastián se caracterizaba por la pequeña escala de los elementos paisajísticos y por la horizontalidad de su arquitectura. Esta situación lo enmarcaba en unos condicionantes urbanos muy similares al concurso para la nueva ópera de Sydney[3]; un hecho que estaría presente en todos los que formaron parte del concurso, tanto participantes como jurado.

El concurso internacional de anteproyectos EuroKursaal, al igual que el concurso del Teatro de la Ópera de Madrid (1964), los concursos de Elviria (1960) y Maspalomas (1962) de ordenación turística costera, o el concurso del Valle de Asúa en Bilbao (1962), fue auspiciado por la UIA (Unión Internacional de Arquitectos). Las bases del concurso se redactaron conforme a los reglamentos de concursos internacionales de arquitectura y urbanismo de esta institución y se recogieron en un documento escrito en español, inglés y francés. Conforme a este reglamente el jurado debía estar compuesto por miembros de diferentes nacionalidades y, al menos, con un miembro designado por la propia institución. Así, y por un lado, el jurado lo integraron, Secundino Zuazo Ugalde (Madrid), Pierre Vagó (miembro UIA, Francia), Heikki Siren (Finlandia), Julio Cano Lasso (en representación del Ministerio de la Vivienda, Madrid), Rafael La Hoz (Córdoba) y Eduardo Chillida (San Sebastián)[4]. Como presidente de honor actúo Alberto Aróstegui, Teniente Alcalde del Ayuntamiento de San Sebastián, y como secretario técnico del concurso José María de Iturriaga. Por otro lado, las bases del concurso definían un programa abierto y escasamente definido que debía contemplar al menos un hotel de lujo, unas viviendas con garajes y unas galerías comerciales, y todo ello en un volumen indicativo sobre rasante del orden de doscientos treinta mil metros cúbicos[5]. La solución constructiva al solar *K* debía, en cierto modo, llegar a alcanzar el volumen requerido en las bases del concurso y, al mismo tiempo, mantener el equilibrio existente en su entorno urbano. Tanto la internacionalidad del jurado como lo atractivo de sus bases dotaron al concurso de un carácter singular, que le situaba en la esfera internacional de los grandes concursos de arquitectura y urbanismo, y que acabarían por atraer a una gran diversidad de propuestas.

LAS PROPUESTAS PREMIADAS: CONVENCIONALES Y FANTÁSTICAS

En septiembre de 1964, la revista *Arquitectura*[6] publicaba una pequeña reseña de la convocatoria de la Sociedad Inmobiliaria al concurso, con el deseo de lograr una alta participación nacional e internacional. Finalmente, se presentaron al concurso 122 propuestas, 70 internacionales y 52 nacionales[7]. Esta misma revista, dedicó en junio de 1965 un número monográfico al concurso, donde se publicaron fotografías de las maquetas presentadas por los diferentes equipos y reproducciones de planos y memorias de las propuestas premiadas. Según afirma Julio Cano Lasso, el conjunto de soluciones al solar *K* se podían clasificar en

2. BIDAGOR LASARTE, Pedro, *Carta de introducción a las bases del concurso*, Archivo Municipal de San Sebastián, julio 1964.
3. En 1959 se inician las obras de la Ópera de Sydney. Los problemas de ingeniería para la definición del proyecto retrasaron la obra y originaron sobrecostes desde los comienzos del proyecto. Aunque inicialmente se esperaba finalizar en tres años y con un coste de tres millones de dólares australianos las obras se terminaron quince años después y con un coste total de 102 millones de dólares australianos.
4. Destaca la ausencia del arquitecto Ernesto Nathan Rogers (Italia) como miembro titular del jurado, que en el último momento no participó en el mismo. En ambos concursos, Eurokursaal de San Sebastián y Teatro de la Ópera de Madrid coincidirán Pierre Vagó, secretario de la UIA y Rafael La Hoz como parte del tribunal calificador. El primero también estará presente en los concursos de ordenación turística costera, Elviria y Maspalomas, como representante de la UIA.
5. *Concurso Internacional de anteproyectos EuroKursaal*, Archivo Municipal de San Sebastián, expediente 3842/4. 1964.
6. "Concurso Internacional de anteproyectos EuroKursaal", Arquitectura, septiembre 1964, n. 69.
7. La unanimidad del jurado otorgó el premio de honor, 1.100.000 pesetas, al anteproyecto número 230 del polaco Jan Lubicz-Nycz en colaboración con Carlo Pelliccia y William Zuk y dos premios "exaequo" de 500.000 pesetas a los anteproyectos número 304 del equipo brasileño Roberto Luis Gandolfi, Jaime Lerner, Lubomir-Antonio Ficinski Dunin, Luis Forte Netto, José María Gandolfi y Anis Assad Abrad y al número 349 de los italianos Luigi Carlo Daneri, Bohdan Paczowski y Benedetto Resio. El tercer premio de 450.000 pesetas lo recibió el número 234 del equipo francés de André Gomis y el jurado consideró oportuno otorgar un accésit de 100.000 pesetas al número 253 del arquitecto español Roberto Puig en colaboración con el estudiante Fernando Pulin.

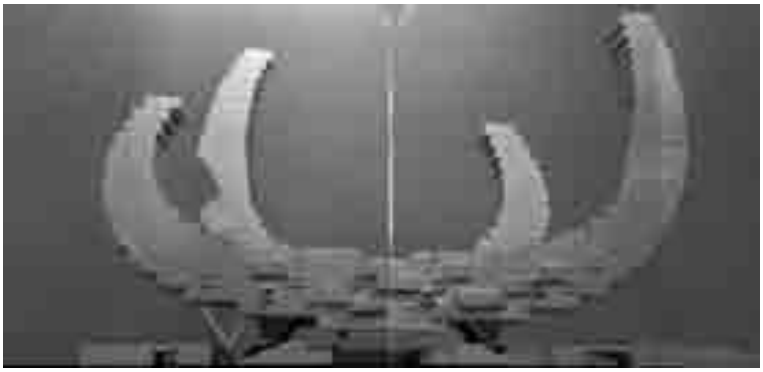


Fig. 3. Propuestas realistas o convencionales. Derecha: propuesta del equipo liderado por Roberto Luis Gandolfi. Fuente: *Cuaderno*, abril 1975, n. 4, p. 19. Archivo Luis Peña Ganchegui. Izquierda: propuesta del equipo liderado por Luigi Carlo Daneri. Fuente: *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, p. 26, p. 23.

dos tipos: realistas o convencionales y fantásticas[8]. En 1962, la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* presentó en su número 102 un número monográfico dedicado a *Architectures fantastiques*. No parece casual, por tanto, que Julio Cano Lasso utilizase el mismo término para clasificar las diferentes propuestas; un hecho que refleja tanto la controversia generada en el concurso como su plena sintonía con la eclosión de arquitecturas experimentales y megaestructurales presentes en la escena internacional.

LAS PROPUESTAS REALISTAS O CONVENCIONALES

En el grupo de propuestas realistas, o convencionales, se encuadraron las propuestas consideradas por el jurado como viables económicamente y que, además, proponían una solución lingüísticamente afín al movimiento moderno. No obstante, y a pesar de que cumplían el requisito de rentabilidad deseada por la Sociedad Inmobiliaria, fueron descartadas al ser consideradas como "urbanísticamente desaconsejables"[9]. Los dos segundos premios exaequo pertenecen a este grupo con una solución de prismas de gran altura sobre un basamento horizontal, en clara consonancia con la propuesta de Le Corbusier y Niemeyer para el Edificio de las Naciones Unidas de Nueva York (1947-1952).

El equipo brasileño liderado por Roberto Luis Gandolfi propuso una agrupación simple de volúmenes con una plataforma horizontal que albergaba una gran zona comercial y un prisma vertical que integraba toda la variedad del programa. El desarrollo de las plantas comerciales en varios niveles, con una gran superficie cubierta sobre la acera para proteger al viandante de las inclemencias del clima de la ciudad, le mereció el beneplácito del jurado. El otro segundo premio exaequo fue para el equipo formado por el italiano Luigi Carlo Daneri, Bohdan Paczowski y Benedetto Resio, quienes proponían una solución similar: dos grandes volúmenes verticales alzados sobre una plataforma horizontal de escasa altura. El jurado, esta vez, criticó la falta de desarrollo de la plataforma comercial y fallos importantes en el planteamiento del hotel[10] (Fig. 3).

De las cinco menciones honoríficas concedidas, en tres predominaba la idea de la plataforma horizontal con elementos verticales en altura. La propuesta del equipo polaco encabezada por Wieslaw Rzepka planteaba cuatro grandes torres verticales sobre una plataforma horizontal porticada. Asimismo, los equipos de los polacos Jan y Krystyna Dobrowolski y del hispano-mejicano José Luis Benlliure Galán plantearon un elemento horizontal que albergaba

8. "Antecedentes Históricos", *Seis Propuestas para el solar K de San Sebastián*, Catálogo editado por el Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián con motivo del concurso de anteproyectos, abril 1990, p. 17.
9. CANO LASO, Julio, "Comentarios al fallo del jurado", *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, pp. 1-4
10. "Los premios. Eurokursaal", *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, p. 23.

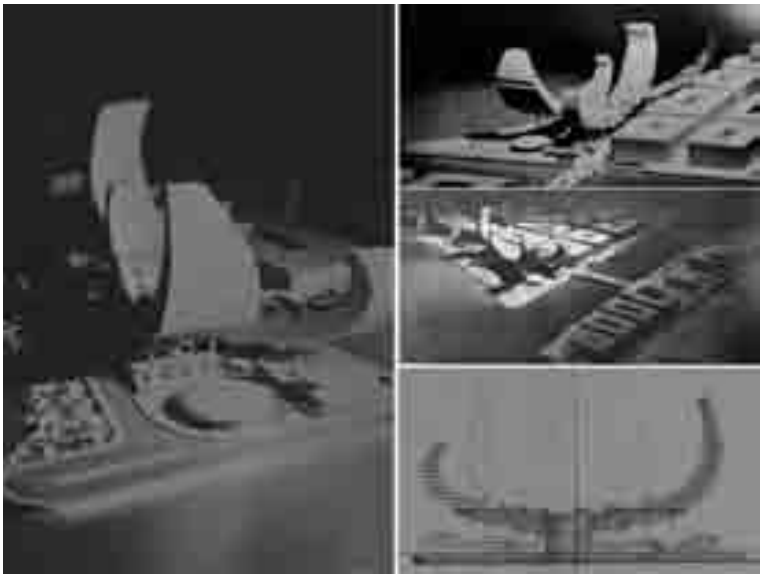


Fig. 4. Propuestas fantásticas.
Derecha: propuesta del equipo liderado por André Gomis. Fuente: (abajo) *Cuaderno*, abril 1975, n. 4, p. 27. Archivo Luis Peña Ganchegui. (arriba) *Arquitectura*, junio 1965, n.78, p.28. Izquierda arriba y centro: propuesta del equipo liderado por Roberto Puig. Fuente: *Arquitectura*, junio 1965, n.78, p.32, p.33, Izquierda abajo: propuesta de Pedro María Aristegui en equipo con el italiano Renato Severino. Fuente: *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, p. 43.

los servicios y los equipamientos públicos con una torre en un extremo, vertical, la de Benlliure, y ovalada, la de Dobrowolski, a modo de gran faro costero. El nuevo perfil de la costa cantábrica propuesto por unos y otros, con grandes torres, afianza la teoría de que en estas propuestas se valoró más la rentabilidad económica del proyecto que la integración de las diferentes piezas con el entorno urbano y paisajístico.

LAS PROPUESTAS FANTÁSTICAS

A pesar de que *a priori* el jurado pretendía premiar a la propuesta de Gandolfi[11], el primer premio acabó recayendo en una propuesta *fantástica*. La condición paisajística y simbólica de todas ellas conllevó la aprobación, casi unánime, del jurado, aunque algunos, como Secundino Zuazo, ya auguraron que había un alto riesgo que no se llegase a construir[12]. Entre las propuestas *fantásticas* se encuentran el tercer premio, del equipo francés de André Gomis, las menciones de Pedro María Aristegui en colaboración con el italiano Renato Severino, la propuesta de Roberto Puig y Fernando Pulin, y, finalmente, el primer premio del equipo liderado por Jan Lubicz-Nycz (Fig. 4).

Por un lado, el equipo de Gomis presentó una solución que concentraba todo el programa en una monumental pirámide que, sin embargo, presentaba problemas en su distribución interior, al dejar grandes superficies sin luz natural. Por otro lado, Aristegui y Severino presentaron una propuesta que aludía a un "transatlántico" atracado en la playa de Gros. Una directa alusión a la arquitectura náutica *lecorbuseriana* que, además, contaba con el precedente del edificio de José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen para el Real Club Náutico de San Sebastián de 1929, aunque esta vez junto a la playa de la Concha[13]. Mientras, la propuesta de Puig y Pulin, aunque no fue premiada, sí despertó un gran interés en el jurado que, finalmente, le concedió un accésit. Esta solución cautivó a la crítica nacional. Además de aparecer, junto al resto de propuestas, en la monografía que la revista *Arquitectura* dedicó al concurso, Juan Daniel

11. "Traducción del Boletín de la U.I.A., marzo 1966", *Cuaderno*, abril 1975, n. 4, pp. 18-19. Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui. Durante el año 1975 la Sociedad Inmobiliaria y del Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián S.A. publica una serie de cuadernos con información de su historia y del proyecto del Gran Kursaal redactado por Corrales, Molezún y Peña Ganchegui.
12. "Acta de reunión del jurado del día 29 de mayo de 1965. Concurso Internacional "EuroKursaal"", *Cuaderno*, abril 1975, n. 4, p. 34. Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.
13. MEDINA, José Ángel, "Un barco de Hormigón. El día que Le Corbusier visitó San Sebastián", *Lars: cultura y ciudad*, 2007, n. 8, pp. 49-53.

Fig. 5. Propuesta fantástica. Montaje de la propuesta ganadora de Jan Lubicz-Nycz, Carlo Pellicia y William Zuk. *Cuaderno*, abril 1975, n. 4, p. 8-9. Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

Fig. 6. Propuesta fantástica. Fotografías de la maqueta de la propuesta ganadora de Jan Lubicz-Nycz, Carlo Pellicia y William Zuk. Fuente: (derecha, izquierda abajo) *Cuaderno*, abril 1975, n. 4, p. 15, p. 16-17. Archivo Luis Peña Ganchegui. (izquierda arriba) *Nueva Forma*, mayo 1968, n. 28, p. 63. (izquierda centro) *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, p. 10.

Fullaondo se refirió a ella en las páginas de *Nueva Forma* como 'Habitat español: Adición + Función oblicua', en una explícita referencia a las teorías de *Architecture Principe*. En este concurso de viviendas en San Sebastián, Puig mantuvo la idea de utilizar un sistema geométrico de base rectangular, con un sistema de adición según una generatriz diagonal. A ojos de Fullaondo, esta decisión mostraba analogías con las teorías y los proyectos de Claude Parent como la Casa Mariotti (1966) o el Inmueble Collin (1972)[14]. La solución ganadora presentada por Jan Lubicz-Nycz, Carlo Pellicia y William Zuk, fue descrita por Iturriaga como unas "góndolas lanzadas a lo alto en valientes voladizos, que se separaban sobre pilotes, del cuerpo del basamento de altura convencional cubierto con diáfanas terrazas ajardinadas"[15] (Figs. 5 y 6).

14. PÉREZ-MORENO, Lucía C., "Referencias foráneas para una crítica de la arquitectura española: Rafael Leoz y Roberto Puig en Nueva Forma (1968)", en *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona, T6 Ediciones, 2012, pp. 741-748.
15. Entrevista realizada a José María Iturriaga Dou, Secretario Técnico del Concurso Internacional EuroKursaal, *Cuaderno*, abril 1975, n. 4, p. 5. Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.

Todas estas propuestas tenían el rasgo común de resolver la problemática de la escala con la arquitectura urbana a través de la definición de un elemento atrayente en la silueta de la ciudad. La propuesta ganadora respetaba el perfil horizontal urbano con la definición de una línea de enrase, por debajo de ella se desarrollaba un basamento continuo, en la horizontal de referencia una plataforma abierta, y por encima, se desarrollaba un volumen que aglutinaba el complejo programa, esta vez, en contraste con las propuestas convencionales, con "unas formas fantásticas y de gran ligereza"[16], como afirmaba Julio Cano Lasso. La forma de "barcos fantásticos por encima del perfil de la ciudad"[17] de la propuesta premiada, la caracterizaba, además, como una pieza con cierta atracción turística y como una singularidad arquitectónica asimilable a la Ópera de Sydney. Los medios de la época la definieron como una obra monumental de características singulares, con unas "formas flotantes" elevadas sobre un basamento de ocho pisos que recordaban a la silueta de unos gigantescos juncos chinos[18].

LA FANTÁSTICA URBATECTURA DE JAN LUBICZ-NYCZ

En los diversos concursos en los que Lubicz-Nycz participó en estos años centró su investigación en el diseño de macroestructuras arquitectónicas capaces de albergar un programa múltiple, una diversidad de funciones que pretendían aglutinar todo aquello que una ciudad requiriese. La calidad plástica de la propuesta para el EuroKursaal de San Sebastián derivaba de una línea de investigación propia y presente en concursos anteriores y posteriores, como el Golden Gateway en San Francisco (1961), la remodelación de Varna en Bulgaria (1966)[19], el Centro de la Organización Internacional para Viena (1970)[20] o la propuesta para un edificio polivalente en Mónaco (1970)[21] (Fig. 7). Tal y como afirmó Pierre Vagó "pese a su aparente banalidad el anteproyecto parece estar seriamente pensado y estudiado, no siendo solo una idea plástica"[22]. En la revista *Modulus*[23] de la Universidad de Virginia, donde trabaja en estos momentos Lubicz-Nycz, éste dedicó un extenso artículo esencialmente dirigido a explicar sus propuestas arquitectónicas con un especial énfasis en la de San Sebastián. En este ensayo, que divagaba sobre el futuro de la disciplina arquitectónica, definía su propuesta como una estructura orgánica, llena de humanidad, que transcendía los límites de la arquitectura y el urbanismo moderno y se refirió a ella con el término *urbatectura*.

En los medios nacionales fueron las revistas *Arquitectura* y *Nueva Forma* las que dedicaron mayor atención al concurso. En la primera, en un breve comentario al fallo del concurso, Julio Cano Lasso destacaba el acierto de la propuesta premiada al haber sabido captar la escala y el espíritu de la ciudad. En la descripción del resto de propuestas insistía en la relevancia de la escala urbana y criticaba la dificultad de las diferentes estructuras propuestas y sus complejas circulaciones verticales[24]. Un año después del concurso, Mariano Bayón, en la sección 30 DA de *Arquitectura*, y en referencia a la ciudad abierta y su planteamiento teórico, hacía referencia a diferentes proyectos de Lubicz-Nycz – entre ellos la propuesta premiada del Kursaal – como "hipótesis de rigurosa base científica, y no necesariamente utopías inconscientes"[25], tal y como defendiese Vagó. El propio Bayón introdujo el concepto *urbatectura* de Lubicz-Nycz a la hora de definir estas propuestas; y lo hizo antes que algunas de las revistas del panorama internacional que prestaron mayor atención a esta idea, como la italiana *L'architettura cronache e storia*. Mientras, en

16. CANO LASO, Julio, "Comentarios al fallo del jurado", *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, p. 4.
17. "International competitions, 1965", *UIA: Revue De L'union Internationale Des Architectes*, febrero 1966, n. 37, p. 11.
18. ABC, "Un arquitecto inglés, otro italiano y un ingeniero estadounidense ganan el concurso de anteproyectos para construir el Kursaal", 30 de mayo 1975, p. 75.
19. "Progetto per Varna, in Bulgaria", *Architettura: cronache e storia*, mayo 1967, v. 13, n. 1, pp. 30-31.
20. "Centro organizzazioni internazionali per Vienna", *Architettura: cronache e storia*, julio 1970, v. 16, n. 3, pp. 170-173.
21. "Macrostruttura per un albergo-auditorium a Monaco, sul Mediterraneo", *Architettura: cronache e storia*, agosto 1970, v. 16, n. 4, pp. 238-242.
22. VAGÓ, Pierre, "Acta de reunión del jurado del día 29 de mayo de 1965. Concurso Internacional EuroKursaal, *Cuaderno*, abril 1975, n. 4, p. 34. Fuente: Archivo Luis Peña Ganchegui.
23. LUBICZ-NYCZ, Jan, "San Sebastian", *Modulus* (s.f.), n. 66, pp. 15-24.
24. "Los premios. Eurokursaal", *Arquitectura*, junio 1965, n. 78, p. 9.
25. BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano, "30da. La ciudad abierta", *Arquitectura*, abril 1966, n. 88.

Fig. 7. Otros proyectos de Jan Lubicz-Nycz. Arriba: Remodelación de Varna en Bulgaria. Fuente: *Nueva Forma*, mayo 1968, n. 28, p. 67. Abajo: Propuesta para un edificio polivalente en Mónaco. Fuente: *Nueva Forma*, abril 1970, n. 51, p. 68.

Nueva Forma, Fullaondo también utilizó el concepto de *urbatectura* poniéndolo en directa relación con una de las tendencias que consideraba más relevantes en el momento: el diseño de grandes espacios contenedores. El director de *Nueva Forma* consideró el término *urbatectura* como un acierto, dado que las propuestas fantásticas de Lubicz-Nycz daban una solución arquitectónica y, en paralelo, resolvían las exigencias de la escala urbana. No obstante, criticaba la falta de un diseño constructivamente más definido, lo que, desafortunadamente, conllevaba una "fascinación de la forma"[26] que la hacía prevalecer por encima de cualquier otra consideración.

Por otro lado, las revistas italianas *Casabella*[27] y *L'architettura cronache e storia*[28] se hicieron eco tanto de las ideas de Lubicz-Nycz como del propio concurso del EuroKursaal, con sendos artículos en noviembre de 1965. Unos meses después, la propia revista de la UIA publicó un extenso artículo, esencialmente informativo, dedicado a reproducir fotografías de las maquetas presentadas al concurso y una traducción del artículo que se había publicado en *Arquitectura*[29]. Mientras, en el ámbito francés fue la revista *Aujourd'hui, art et architecture*[30] la que dedicó un breve artículo al concurso en su número 52, también de febrero de 1966. Curiosamente, este volumen era un monográfico dedicado a España en el que, además, se publicaron las diferentes propuestas de otros concursos convocados recientemente en suelo español, como el de la Ópera de Madrid. De todos ellos, destaca la atención prestada por parte de la revista *L'architettura cronache e storia.* Bruno Zevi, en su editorial de noviembre de 1965, se refirió, nuevamente, al término *urbatectura*. La afinidad entre las ideas de Lubicz-Nycz y las críticas al funcionalismo ortodoxo enaltecidas por Zevi en sus diferentes escritos hicieron que el crítico italiano se apropiase del término y lo utilizase de manera habitual en diferentes textos. Por ejemplo, en *El lenguaje moderno de la arquitectura* (1973), Zevi codificó una serie de invariantes compositivas, cuya finalidad era defender una evolución del lenguaje funcionalista hacia una poética orgánica. La invariante *reintegración edificio-ciudad-territorio* resultaba plenamente afín a la idea de *urbatectura*, pues criticaba la disociación funcionalista de espacio interior y espacio exterior, y proponía una nueva arquitectura que fuese capaz de fusionar ciudad y edificio, arquitectura y urbanismo[31].

Las diferentes propuestas de Lubicz-Nycz, además de responder a cuestiones urbanas, también se presentaban como edificios capaces de aglutinar programas complejos y múltiples, de ahí su condición de contenedores plurifuncionales, como los denominaba Fullaondo. Esta idea presentaba una cierta afinidad con los proyectos de megaestructuras en eclosión en esta década y que Fumihiko Maki, en *Investigations in Collective Form* (1964)[32], defi-

26. FULLAONDO, Juan Daniel, "Contenedores plurifuncionales", *Nueva Forma*, mayo 1968, n. 28, pp. 63-66.
27. GUENZI, G., "Concorso per l''euro-kursaal'", *Casabella*, noviembre 1965, n. 39, pp. 62-81.
28. ZEVI, Bruno, "L''urbatettura' di Jan Lubicz-Nycz", *Architettura: cronache e storia*, noviembre 1965, v. 11, n. 121, pp. 422-423.
29. "International competitions, 1965", *UIA: Revue De L'union Internationale Des Architectes*, febrero 1966, n. 37, pp. 9-19.
30. ZEVI, Bruno, "Avant-projet de l'Euro-Kursaal, San Sebastian, 1965", *Aujourd'hui, art et architecture*, febrero 1966, n. 52, pp. 22-26.
31. TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Barcelona, Reverté, 2014, p. 88.
32. BANHAM, Reyner, *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 8.

nió como grandes estructuras que la tecnología había hecho posibles y en las que tenían cabida todas las funciones de una ciudad o de parte de ella. Sin embargo, mientras Maki esencialmente se refería a megaestructuras capaces de crecer ilimitadamente, Lubicz-Nycz insistía en que "la multiplicidad de funciones urbanas no [debía] tratarse como un sistema de agregación mecánica, sino de forma sintética"[33]. En este punto se encuentra, quizás, la principal diferencia entre las ideas de uno y otro. En el artículo que Lubicz-Nycz dedicó al concurso de San Sebastián rechazaba la agregación mecánica como método de diseño de espacios humanos, y señalaba como más apropiadas las relaciones conseguidas por yuxtaposición de usos con respecto a las características funcionales, espaciales, constructivas y económicas del contenedor urbano, para así unir la brecha existente entre urbanismo y arquitectura.

Tanto la *urbatectura* de Lubicz-Nycz como las megaestructuras de Maki nacieron como respuesta al problema de la ciudad moderna. Ambas reflejan una arquitectura a gran escala como solución a la edificación urbana convirtiendo la ciudad en edificio, el edificio en ciudad. En el modo de concebir la estructura es donde se alejan la una de la otra. Lubicz-Nycz proponía una envoltura delimitada llena de múltiples funciones definidas, ubicadas en su propio espacio. En cambio, las megaestructuras se presentaban como armazones estructurales permanentes, en los que se podía construir o enchufar unidades modulares menores prefabricadas en otro lugar[34]. Este carácter cambiante, de construcción ilimitada en pleno crecimiento, provocó que en las primeras propuestas construidas, las críticas procedieran de los propios seguidores de las megaestructuras, al considerar su adaptabilidad y la movilidad de sus unidades como algo ilusorio y carente de sentido. Esta necesidad de imponer un orden en el caos de la urbe aglutinando las funciones en estructuras compactas, defendiendo una síntesis de la planificación urbana, la recoge Justus Dahinden en *Stadtstrukturen für Morgen*[35].

EL EUROKURSAAL, UNA PROPUESTA IMPORTADA Y FALLIDA

Mientras visitaba la exposición de los proyectos presentados al EuroKursaal, Rafael Leoz destacaba la originalidad de la propuesta de Lubicz-Nycz y lo comparó con la propuesta para la Ópera de Sydney de Jørn Utzon. En sus propias palabras: "si se construye y funciona supone un resultado de orgullo no sólo para España sino también para Europa"[36]. En San Sebastián, Lubicz-Nycz tuvo la oportunidad de materializar sus teorías en torno al urbanismo y los grandes contenedores, pero los imprevistos tecnológicos y económicos impidieron la materialización del proyecto. Quizás, los responsables de la propia Sociedad Inmobiliaria y del Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián, a pesar de sus intenciones iniciales, no estaban preparados para ver edificada una propuesta de estas características. De lo que no cabe duda es de que tanto la propuesta ganadora como las premiadas, ya fuesen convencionales o fantásticas, son reflejo de la complejidad de esta época, que, sin duda, merece un estudio más profundo, que permita dilucidar cómo este tipo de propuestas arquitectónicas fueron entendidas en España.

33. ZEVI, Bruno, "L''urbatettura' di Jan Lubicz-Nycz", *Architettura: cronache e storia*, noviembre 1965, v. 11, n. 121, p. 423.
34. WILCOXON, Ralph, *Megastructure Bibliography. Council of Planning Librarians Exchange Bibliography*, n. 66, Monticello, 1969, p. 2.
35. BANHAM, Reyner, *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 210.
36. "Los grandes edificios de EE.UU., un juego de niños frente al EuroKursaal", entrevista a Rafael Leoz arquitecto, El Diario Vasco, 6 de agosto de 1965.

LA ARQUITECTURA NORTEAFRICANA A TRAVÉS DE SUS DIBUJOS

LA ARQUITECTURA IMPORTADA DEL NORTE DE ÁFRICA DURANTE LA POSGUERRA Y LOS ARQUITECTOS ESPAÑOLES EN LA ZONA DE PROTECTORADO

Isaac Mendoza Rodríguez

EL AISLAMIENTO INTERNACIONAL DE ESPAÑA, UNA OPORTUNIDAD PARA LA DIVULGACIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL PROTECTORADO

En el año 1944 la *Revista Nacional de Arquitectura* publicará sendos números monográficos que tratarán sobre la ordenación de las ciudades de Tetuán y Xauén. Meses antes, el 3 de diciembre de 1943, se había presentado en Tetuán una Exposición de Urbanismo y Arquitectura cuya inauguración fue presidida por su Alteza Imperial el Jalifa y por el Alto Comisario de España en Marruecos. Esta había contado con la asistencia de Pedro Muguruza como Director General de Arquitectura (DGA), la encargada de realizar las propuestas de ordenación. En su conjunto los artículos incluirán un descriptivo análisis acerca de estas ciudades. No sólo de sus edificios, sino también de sus calles y de la vida cotidiana de sus moradores.

Atrás queda una primera etapa en la que los contenidos de la revista se habían visto muy influenciados por temáticas relacionadas por la inmediata posguerra. Este primer periodo se había desarrollado durante tres años, desde la aparición de la *RNA* en 1941. Inicialmente los contenidos predominantes habrán tenido que ver con la restauración monumental y con la reconstrucción. Por otro lado, durante toda esta etapa habremos asistido a la divulgación de numerosos artículos relacionados con la arquitectura historicista, la fomentada por el nuevo Régimen político instaurado en España. Y también, en un contexto de conflicto bélico mundial, con la publicación de referencias procedentes de otros países europeos, los que tenían regímenes igualmente totalitarios.

Con la llegada del año 1944 se cierra esa primera etapa que, en definitiva, habrá sido la de mayor intervencionismo por parte del Ministerio de la Gobernación, del que dependía la publicación de la revista en estos primeros años. Y se inicia un nuevo periodo en el que el Régimen se sume en un progresivo aislamiento y se ve avocado a la búsqueda de otros intereses, que creía, todavía posibles. Se abre así una segunda etapa en la revista que se caracterizará por la creciente divulgación de contenidos relacionados con sus intereses coloniales. Así la *RNA* otorgará una especial importancia a la zona de Protectorado en Marruecos, pero también tendrán cabida para otros emplazamientos africanos. En su conjunto, estos contenidos coincidirán cronológicamente con la parte central de la década de los cuarenta, precisamente los años en los que nuestro país sufrirá su máximo aislamiento internacional.

Dos plazas fundamentales de este Protectorado serán Tetuán y Xauén, no por casualidad, los dos enclaves traídos por la publicación con ocasión de su ordenación urbanística por parte de la DGA. Seguramente será ahora cuando los arquitectos, pertenecientes a esta institución, influirán de forma más decidida en los contenidos de la revista. De esta manera la *RNA* mostrará más asiduamente, y de forma creciente, sus realizaciones profesionales dentro y fuera de la península. Los propios artículos reforzarán estas afirmaciones cuando justifiquen la publicación de estos números monográficos como sigue:

...se publican porque resulta conveniente aumentar el conocimiento e inclinar el interés profesional hacia la Arquitectura y el Urbanismo de nuestro Protectorado de Marruecos, cuyo panorama, abierto ante nuestra técnica..., posee valores propios y matices insospechados que los hacen dignos del más decidido interés[1].

EL CARÁCTER MÁS ANDALUSÍ DE MARRUECOS, TETUÁN, CAPITAL DEL PROTECTORADO

En el número referido a Tetuán se incluirán diez artículos, que ocuparán un total de setenta páginas. De esta ciudad destacará su condición de capitalidad del Protectorado y su estética, la más andalusí de Marruecos. Predominará la arquitectura blanca de cubiertas planas, presididas por las mezquitas, la ciudad amurallada y sus puertas monumentales. Pero también la decoración de sus palacios, las portadas y sus casas patio, con escasos huecos al exterior. Sin olvidarnos de las torres cuadradas u ochavadas, terminadas en ladrillo, cerámica y yeso ornamentado.

Las primeras páginas contendrán un desplegable con dos ilustraciones, una de ellas será un dibujo de una vista panorámica de la ciudad proyectada desde la Torreta y la otra una fotografía del macizo del Gorgues, la vega del Río y la ciudad actual vista desde la Alcazaba. Le seguirá un preámbulo que incluirá un retrato a lápiz del alto Comisario de España en Marruecos, en ese momento el Teniente General D. Luis Orgaz y un conjunto de fotografías aéreas y de detalle de las edificaciones.

De esta primera visión de conjunto, se pasará a realizar un recorrido por la arquitectura marroquí en particular y musulmana en general, exaltando sus cualidades y su calidad. Reconociendo que esta era la misma arquitectura que se habían realizado en la Giralda de Sevilla, la Torre de Hassan o las mezquitas, no faltarán elogios para las casas tradicionales “indígenas”; aquí se aportarán dibujos y fotografías de las calles que, de forma descriptiva, completarán la narración.

Los dibujos en esta parte del artículo tendrán un carácter ilustrativo, de forma que acompañan al texto para mejorar su entendimiento. Realizados a tinta negra, demuestran la habilidad de su autor que consigue los juegos de luces y sombras con intensos rallados. Es notoria además su intención de reforzar esa idea de ciudad formada por la sucesión de edificaciones que, en su mayoría de escasa altura, se aglomeraban dejando un escaso espacio de paso. Incluso la calle es forzada a pasar bajo arcos y pasarelas que comunican ambos lados de la misma. Irremediablemente, el dibujo, fuga hacia el elemento más icónico, vertical y elevado, como es una de las torres-minarete de la ciudad.

Todo esto servirá de antesala a la ordenación propiamente dicha, en la que aparecen numerosos planos y esquemas a color, como viene siendo habitual en estos artículos. El plano general de ordenación incluirá la zonificación, reconociendo la existencia del barrio histórico y de un ensanche sin completar, se propondrán edificios altos y bajos, también extensivos, zonas de reserva y edificación pública. Un conjunto de espacios libres se situarán repartidos por la periferia de la ciudad y una gran zona industrial se posicionará separada de las zonas residenciales al otro lado de las vías del tren.

El plan de ordenación será explicado por el Director General de Arquitectura en su conferencia. Los temas introductorios serán el desarrollo de la ciudad antigua, la posterior ocupación militar, la formación de la ciudad moderna, la dispersión industrial y administrativa, la reforma interior y las vías de penetración. También se mencionará la ciudad actual, sus patologías, las soluciones y la previsión poblacional.

La siguiente referencia incluirá la información sobre la ciudad de Tetuán. Numerosas fotografías describirán a la ciudad, a sus gentes, y los dibujos y apuntes acompañarán aportando un toque pintoresco a este artículo. Aquí seguramente encontremos uno de los dibujos más icónicos de la ordenación de Tetuán, utilizado como referencia y portada de recientes publicaciones[2]. Realizado también a tinta negra, sorprende la capacidad gráfica del autor cuando, con escasos trazos, es capaz de captar la arquitectura de arcadas, el espacio urbano, sus materiales y el movimiento de sus habitantes. Al pié de esta imagen podremos leer un texto que narra lo que el dibujo evidencia: "En las calle de la ciudad antigua predominan los tramos cubiertos sobre tipos muy variados de arcos, existiendo abundantes bancos y fuentes para uso de sus habitantes"[3].

Fig. 1. Dibujos de las calles de la ciudad de Tetuán". Publicados en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 26, pp. 42 y 57. DGA. Madrid.

En sucesivas páginas se detallarán los lugares en su escala más cercana, haciendo énfasis en las peculiaridades de los espacios urbanos: arcadas, fuentes y los bancos situados en los zócalos de los edificios; llegando a representar las calles con sus alzados correspondientes. Magníficos dibujos describirán, al detalle, la calle de Fez, la de Asbat Foki, la de Niarin, o la Trancats, así como la puerta de Ben Kabed.

Por lo significativo de este apartado y por su importante aportación para la compresión del trazado de las calles de la Medina se incorporan dos de sus dibujos a este texto. Ambos harán referencia a dos perfiles longitudinales y, en ambos casos, en un dibujo inferior se dispondrá el trazado en planta de la vía, que se acompañará con el alzado en la parte superior. El artículo destacará de estos dibujos "...la simplicidad de las formas y líneas, la gracia y equilibrio en su agrupación y la pequeñez de sus puertas y ventanas"[4].

El primero será el correspondiente a la calle de Fez, en el que puede apreciarse un alargado, estrecho y sinuoso trazado que se pierde en uno de los extremos bajo un pasadizo con arcos.

Presidiendo la calle se encuentra una mezquita y, frente a ella, la escalera para acceder a un paso superior. El tramo cubierto, la escalera y el diseño del minarete de la mezquita delatan, sin dejar lugar a dudas, que estamos ante la calle representada por el primero de los dibujos aquí mencionado.

1. Redacción de la revista. 1944. "Preámbulo". *Revista Nacional de Arquitectura*, 26, p. 39. Dirección General de Arquitectura. Madrid.
2. AA.VV. 2011. *La Medina de Tetuán: Guía de arquitectura*. Consejo Municipal de Tetuán y Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Vivienda. Tetuán-Sevilla.
3. Redacción de la revista. 1944. "Información de la ciudad de Tetuán". *Revista Nacional de Arquitectura*, 26, p. 57. Dirección General de Arquitectura. Madrid.
4. Redacción de la revista. 1944. "Información de la ciudad de Tetuán". *Revista Nacional de Arquitectura*, 26, p. 62. Dirección General de Arquitectura. Madrid.

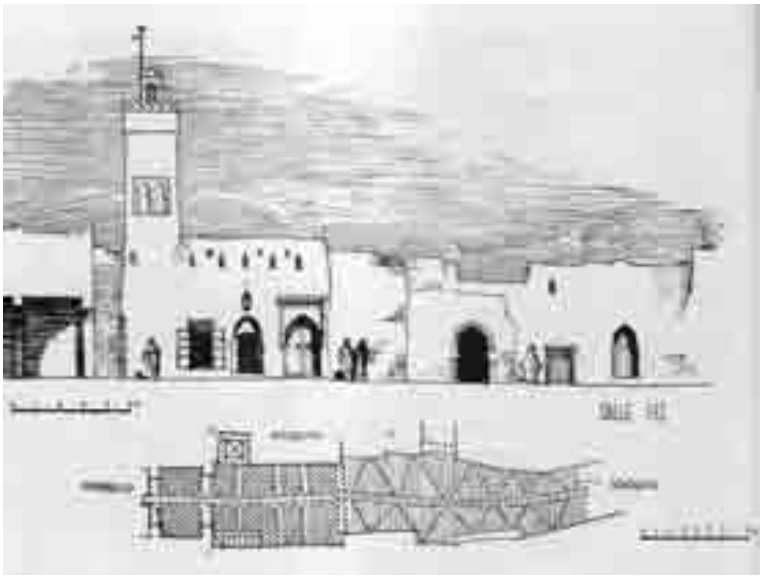


Fig. 2. Planta y alzado de la calle Fez de Tetuán. Publicados en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 26, p. 62. DGA. Madrid.

El segundo será el que se corresponde con la puerta de Ben Kabed. En este caso la calle salvará un importante cambio de nivel que exigirá la existencia de varios tramos escalonados para poder acceder hasta la puerta de Ceuta. De nuevo una mezquita preside la parte central de la calle y esta destacará por la ornamentación de su portada, situada tras una escalinata de acceso. El trazado de la calle es oblicuo ya que se accede desde una estrecha vía, situada en el lateral de la mezquita, que posteriormente gira y se ensancha conformado una pequeña plaza.

De forma progresiva se seguirá ampliando la escala, cuando se describan algunos edificios hasta el detalle pormenorizado de sus elementos constructivos, como los aleros, las puertas o la rejería. Esta referencia terminará con otro desplegable que incluirá la ordenación de los jardines de la muralla entre las puertas de la Luneta y de la Reina, siendo esta una de las vías más representativas de la ciudad, se llegará incluso a la definición pormenorizada de sus pavimentos.

Por último, se publicará la ordenación parcial de algunas zonas de la ciudad. Una de ellas será la reforma interior del histórico ensanche, con la nueva disposición de la calle del Generalísimo. En este caso se definirán los alzados que conformarían el frente a esta avenida con sus soportales y los jardines centrales de la Plaza de España, donde esta desembocaría. También se definirá un proyecto para la reordenación de la zona que ocupaba el cuartel de artillería para convertirlo en un zoco y en un parque.

Y otros harán referencia a nuevos desarrollos, este es el caso de la ordenación del barrio de Sidi-Talha. En el que se diferenciarían dos tipos de viviendas, las europeas y las musulmanas. Dos elementos urbanos focalizarán la intervención, el primero será la Plaza de España, porticada para permitir el uso comercial, y el segundo la plaza que albergue la Iglesia y Centro Misionero. Este último estaría constituido por un espacio central con tres

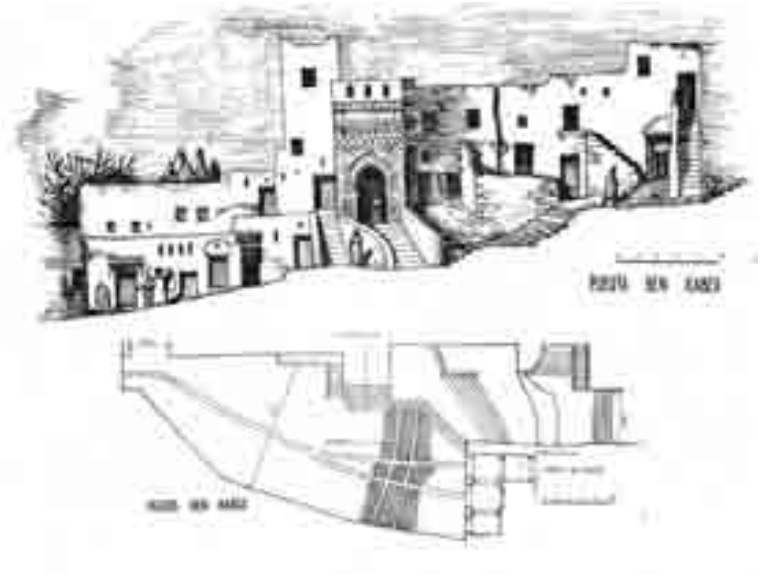


Fig. 3. Planta y alzado de la Puerta Ben Kabed de Tetuán. Publicados en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 26, p. 62. DGA. Madrid.

naves y una cúpula sobre el crucero, desde el que se desarrollarían dos alas destinadas a los servicios parroquiales, la residencia de los Padres Misioneros y un centro cívico.

Las viviendas proyectadas tendrán una única planta y se dispondrán adaptándose a la orografía, con algunas calles transversales peldañeadas, como lo fuera el barrio histórico de la ciudad. Las viviendas musulmanas se dispondrían alrededor de un pequeño patio, mientras que las europeas, con un diseño más funcional, podrían ser de dos tamaños.

Nuevamente se utilizarán dibujos para acompañar las planimetrías de las propuestas, si bien en este caso, serán realizados a lápiz. Dado que los anteriores describían algo existente, frente a estos que muestran una idea de lo que se quiere hacer, podríamos pensar que estamos ante una diferente la autoría. Posiblemente estos últimos hayan sido realizados por los arquitectos de DGA, encargados de redactar el Plan. Los apuntes iniciales, tomados de la realidad y realizados a tinta, difieren de los bocetos actuales, tomados de las ideas y plasmados en grafito con un trazo mucho más difuminado y sometido a las masas de color.

Fig. 4. Propuesta de jardines al pié de las murallas de Tetuán. Publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 26, p. 94. DGA. Madrid.

De todos ellos destacará el dibujo de los jardines al pié de las murallas. Se pretendía, mediante la vegetación y los espacios abiertos, aislar y defender estas construcciones históricas de toda edificación. Los jardines se proyectaban aterrazados a diferentes alturas, adaptándose al terreno y con la vegetación propia de aquel clima.

Otro de los nuevos desarrollos será el correspondiente al proyecto de ordenación del río Martín. Este se emplazaba junto al mar, alejado 12 kilómetros de la ciudad de Tetuán, en la desembocadura de mencionado río. Dado su carácter pesquero y las excelentes condiciones de sus playas, se planteaba como un barrio mixto que atendiera a su doble carácter, el veraniego y el pesquero.

Fig. 5. Dibujo de la vida cotidiana en una calle de Xauén. Realizado por José Luis Picardo y publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 32, p. 281. DGA. Madrid.

EL CARÁCTER MÁS INDÍGENA AL PIE DE LAS MONTAÑAS DEL RIF, XAUÉN, CIUDAD ACUARTELADA

Este mismo año, en el número del mes de agosto, cuatro artículos y un total de treinta y nueve páginas hablarán de Xauén[5]. En este caso su interés estará marcado por su ubicación geoestratégica, en las estribaciones de las montañas rifeñas. El emplazamiento se había convertido en un lugar desde donde aglutinar los acuartelamientos militares para controlar la zona Norte de Marruecos. Por otro lado su carácter inaccesible lo habían convertido en un lugar más aislado y específicamente "indígena". En los artículos será visible su acusada topografía, la Alcazaba, su muralla y la portada de acceso a la Mezquita, si bien, aquí los tejados serán inclinados y cerámicos, más propios de una ciudad interior alejada del Mediterráneo.

La menor extensión de lo publicado guardará relación con la menor importancia de su desarrollo urbanístico y también con la menor dimensión de su población. Pero, en este caso, su pequeña importancia cuantitativa contrastará con su "valor excepcional en orden a la defensa de lo tradicional, histórico y pintoresco". Así se plantea el absoluto respeto por la ciudad antigua, que seguiría dentro de sus murallas y funcionaría, como lo había hecho hasta ahora, con su "ritmo medieval". Sólo se planteará la corrección de algunas "infracciones"[6], producidas al entrar en contacto con nuestra civilización, y se potenciará la importancia histórica de su Alcazaba. La significación histórica de este enclave obligaba a centrar en ella las instituciones de Cultura Superior musulmana, que deberían ser protegidas por el Protectorado.

La zona moderna se había creado a una cierta distancia de la ciudad antigua y su organización se subordinaría a la organización militar del Protectorado, donde Xauén tendría un valor estratégico fundamental. Los acuartelamientos deberían así conjugarse adecuadamente con la aglomeración urbana, que ya

5. Redacción de la revista. DGA. 1944. "Plan General de Ordenación de Xauén". *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 32, pp. 271-309. DGA. Madrid.
6. Ibíd., p. 273.

había adquirido una importancia respetable. El artículo se iniciará con una fotografía general aérea de la ciudad, a la que la seguirán otras panorámicas a doble página que aportarán una visión global de la ciudad, su integración en el paisaje y también su Barrio Antiguo. A continuación se describirán unas notas acerca de la historia de la ciudad, reconociendo que esta era muy desconocida.

El artículo tendrá muy en cuenta las características musulmanas del enclave y de que este requería de "un delicado estudio para no desvirtuarlas"[7]. Por lo que se sucederán fotografías y dibujos a tinta negra que, como en el caso de Tetuán, ilustrarán y acompañarán al descriptivo texto. Si bien en este caso los dibujos estarán mucho más elaborados, con un especial cuidado por representar el detalle. Y precisamente, en este caso, estarán firmados por José Luis Picardo, un magnífico muralista, pintor y dibujante.

En estos años Picardo, todavía alumno de la Escuela de Arquitectura de Madrid, destacará por ser un asiduo ilustrador de los artículos de la *RNA*. Lo que demuestra que, en este caso, es la revista la que aporta sus dibujos para acompañar a la ordenación realizada por la DGA. El primero de todos mostrará la vida cotidiana en una calle de la ciudad, donde un pequeño mercado ocupa una plaza presidida por una monumental fuente. Mientras, al fondo y de forma ascendente, se suceden los edificios tradicionales de piedra, enfoscado blanco y teja. En la parte superior se intuirá la contundente orografía y se representará el arranque de una torre de ladrillo, cuyos relieves recuerdan la cercanía de esta arquitectura con la mudéjar.

El número monográfico continuará con la ordenación propuesta, acorde con lo antes expuesto, esta se ceñirá a la solución de los nuevos accesos y el trazado de la zona de ensanche y los acuartelamientos. Además incluiría la necesaria previsión de edificios públicos y bloques de viviendas, suficientemente aislados del recinto antiguo. La solución de la plaza circular se mostrará al detalle desde la vía principal y, con sus habituales pórticos, desembocaría en una nueva plaza rectangular donde se ubicarían el edificio de la Junta de Servicios Municipales. El resto del trazado, en torno a esta zona, sufriría la consiguiente adaptación topográfica.

La zona intermedia entre la antigua y el ensanche quedaría ocupada por el cementerio y los jardines, para así acentuar este aislamiento. Las actividades de la población musulmana serían la agricultura, la ganadería y la artesanía, sobre todo la de carácter textil. En la zona europea las actividades serían la militar y la administrativa, las cuales no conllevarían un incremento poblacional. La solución rodada habría de adaptarse a la vida del lugar, con calles de entre 10 y 15 metros y un trazado que, adaptándose a la orografía con la variedad de sus edificaciones, produjera los efectos de perspectivas cerradas. Con este criterio se rectificaría el trazado de la vía que llegará a la Iglesia.

En la zona de ensanche también se plantearía la realización de dos bloques de viviendas, con un acentuado "movimiento en su disposición, que favorecerían el aspecto de conjunto"[8]. Se estudiarán hasta tres tipos, con programas diferentes y con variadas fachadas en las que se alternaban ventanas, balcones y galerías. En la zona delimitada por el muro de contención se proyectarían viviendas aisladas con jardines y huertas. Los tejados serían de teja curva,

Fig. 6. Dibujos de de una calle y una puerta de acceso a Xauén. Realizados por José Luis Picardo y publicados en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 32, pp. 282 y 294. DGA. Madrid.

7. Redacción de la revista. DGA. 1944. "Proyecto de Ordenación de Xauén". *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 32, p. 281. DGA. Madrid.
8. Ibid., p. 285.

procurando entonar con el paisaje, no se rebasarían las dos plantas y se añadirían elementos decorativos para conseguir la variedad de las mismas. Por último, se favorecería el ajardinamiento, en toda la zona, lo cual sería extensible al entorno de la Alcazaba.

Los escasos planos de ordenación se rodearán de abundantes fotografías y apuntes, entrando a un análisis más concreto en una segunda parte, con la definición pormenorizada de espacios urbanos y de algunos edificios residenciales y administrativos. Estas imágenes presentarán el zoco, la Alcazaba, la mezquita, las calles comerciales, las del barrio de Sueka, las portadas, los patios interiores, las ventanas y las torres, todos ellos elementos de la ciudad antigua.

Sobre otros destacaré un segundo dibujo de Picardo que mostrará una calle de la ciudad tradicional. Se trata de un elaborado apunte a tinta que describirá la arquitectura típica de Xauén. Destacando la sucesión de cornisas y tejados, los arcos sobre el estrecho viario, la portada de acceso a una mezquita y, por supuesto la torre, en este caso de piedra. Llamará la atención el juego de sombras, realizado con mucha más sutileza que en los dibujos de Tetuán, que serán especialmente visibles por la definición del empedrado del pavimento y de las zonas escalonadas.

El artículo terminará con un último dibujo de este autor, también a tinta, y cuya elección de escena recordará la obra del pintor Mariano Bertuchi[9]. En este caso, ocupando una página completa de la revista, es realizado un apunte frontal de una de las puertas de acceso a Xauén. Una vez más, la habilidad en el uso de los rallados a tinta demuestra que estamos ante un magnífico dibujante, capaz de sumergirnos en ese ambiente de luces y sombras, tan característico de esta zona. Esta habilidad también será utilizada, con más acierto si cabe, para representar la ornamentación de la arquitectura, aplicada en este caso a una puerta monumental.

La última referencia tratará sobre la ordenación parcial de Xauén. Esta ordenación quedaría acotada a la zona de ensanche exclusivamente y se describirá contrastando las fotografías del estado actual con dibujos de las propuestas de intervención. Este será el caso de la vía principal de acceso a la nueva zona, la plaza Redonda, el ensanchamiento en forma de plazuela, la nueva plaza ajardinada, la manzana de la calle principal de acceso al barrio europeo y la vista de la nueva Medersa realizada junto al cementerio.

Como sucedería en el caso de Tetuán, los bocetos que reflejan las propuestas de ordenación cambiarán radicalmente de registro. Los arquitectos de la DGA utilizarán una vez más el lápiz para mostrar sus ideas de ordenación. Mencionaré el dibujo realizado para representar la ubicación, y el diseño, de la Medersa. El edificio se situaría en la estribación montañosa, entre el Santuario antiguo y el cementerio moro, bajo el moderno morabito de Sidi Rechid. El conjunto edificado, de formas simples y blancas, se adaptaría a la pronunciada orografía y se asomaría a la ladera mediante terrazas y pórticos. El edificio religioso, más compacto, se presentaría con un contundente zócalo, tras el cual se destacaría una torre blanca de forma cuadrada.

9. Magnífico pintor granadino establecido en Tetuán desde 1915, donde vivió hasta su muerte en 1955. Para más información consultar: AA.VV. 2013. *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*. Volúmenes I, II y III. Iberdrola. Bilbao.

Fig. 7. Propuesta de Medersa bajo el morabito de Sidi Rechid en la ciudad de Xauén. Publicada en la Revista Nacional de Arquitectura, n. 32, p. 302. DGA. Madrid.

También se aportarán planimetrías de algunas de las edificaciones proyectadas. Para el caso de las viviendas, estas se adosarán conformando bloques de dos plantas con estructura de bóvedas enrasilladas. Otro edificio proyectado será el de la mencionada Medersa que, con la disposición de sus crujías alrededor de patios y la aparición de jardines y fuentes, consigue una disposición netamente tradicional. Los mismos elementos compondrán los jardines del interior de la Alcazaba. Esta fusión de estilos musulmanes y españoles estará presente en todos los edificios, incluido el destinado a la Junta de Servicios Municipales.

LOS DIBUJOS, UN MEDIO PARA EL INTERCAMBIO CULTURAL ENTRE LAS ARQUITECTURAS PENINSULARES Y NORTEAFRICANAS

En estos dos números monográficos de la revista habremos asistido a un interesante intercambio cultural. Por una parte, el Protectorado aportará su estética andalusí, su arquitectura blanca, los huecos coronados con arcos y tejadillos, las estrelladas formas geométricas y sus característicos jardines con parterres y fuentes. Por otra parte, los arquitectos de la Dirección General, traerán desde la península ibérica la funcional distribución de sus plantas, los ensanches y las avenidas porticadas. A pesar de parecer aportaciones *a priori* incompatibles, lo cierto es que los arquitectos de la DGA sabrán, con gran habilidad, aplicar acertadamente cada modelo según las circunstancias.

Así las propuestas de ordenación se asentarán sobre dos pilares fundamentales. El primero será el respeto por lo existente en sus diferentes niveles: el lugar, la ciudad y la arquitectura histórica y tradicional. El segundo basado en una aparente monumentalidad fomentada por la DGA en sus realizaciones. Pero en estas, irremediablemente, subyacen la funcionalidad, la ordenación y la movilidad, necesarias para posibilitar el futuro de crecimiento demográfico y económico de estos enclaves. Una tercera vía será la unificación de ambas arquitecturas, visible en el diseño de algunos edificios definidos en las ordenaciones parciales. Intercambio que por otra parte ya había enriquecido, durante siglos, muchas de las realizaciones arquitectónicas que tuvieron lugar en la mitad sur de la península.

Abiertas estas tres posibilidades, serán todas ellas mostradas en la revista. A pesar de sus diferencias, los apuntes a tinta y los bocetos a carboncillo, tanto los que representan la arquitectura vernácula de Marruecos como los que acompañan a la ordenación, tendrán una alta calidad gráfica. Estos, realizados con gran habilidad por sus autores, resultarán ser muy adecuados para unas propuestas tan sujetas al regionalismo figurativo de los estilos adoptados en aquel momento. De esta manera los dibujos se han convertido en una herramienta imprescindible con la que ilustrar, una vez más, el intercambio cultural entre las arquitecturas peninsulares y las norteafricanas.

LA CONSTRUCCIÓN ESTABLE DEL PAISAJE LATINOAMERICANO

EL PARADIGMA TRANSCENDENTAL DE JORGE OTEIZA

Fernando Moral Andrés

1

> "El Paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y que rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación"
>
> Oteiza, 1952: 25

En el año 1935 Jorge Oteiza parte desde Bilbao hacia América con el fin de tomar contacto con la realidad de la estatuaria precolombina, pero no será hasta 1944 cuando podrá tocarla con sus manos. Oteiza estudiará las culturas que se habían originado en el límite Sur de la Cordillera Central colombiana, donde nace el río Magdalena que discurre en parte de su recorrido encauzado por la Cordillera Oriental, siendo, junto el río Cauca, acontecimientos determinantes para aquellas culturas. De ahí surgirá el primer libro que publica en España, *Interpretación de la estatuaria megalítica americana* donde incide en su concepción del paisaje como suma de acontecimientos transcendentes y sociales. Su lectura parte de ubicarse en la posición de aquellos escultores anteriores que redefinieron el medio a través de elementos singulares: "Una nueva concepción estética tiene que ir necesariamente precedida de una nueva visión del paisaje cultural integral, como panorama estético, técnico, social, personal". (Jorge Oteiza en Muñoz, 2006: 183). Él mismo intentará definir un *nuevo paisaje* con la incorporación de su obra, ambiciosa y articulada desde unas bases sustancialmente estables.

2

Cuatro proyectos, siempre con arquitectos, podemos entender como claves para acercarnos a sus propuestas sobre el territorio y todo lo que en el mismo está contenido. Ninguno de los ellos llegó a construirse: Capilla en el Camino de Santiago (1954), junto F. J. Sáenz de Oíza y J. L. Romaní, Monumento a Batlle y Ordóñez (1957-1960), Centro de Integración Cristiana en Mojácar (1967), ambos junto a Roberto Puig y Cementerio de Ametzagaña (1985), junto a J. D. Fullaondo, E. Herrada, M. Maíz y M.J. Muñoz (Fig. 1).

Capilla en el Camino de Santiago: éste es un proyecto inicial/iniciático donde el peso real de Oteiza estaría acotado. El vasco trabaja en el Santuario

2

1

Fig. 1. Capilla en el Camino de Santiago. Fuente: SÁENZ GUERRA, J. (2007), *Un mito moderno,* Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, p. 57.

Fig. 2. Fotomontaje del Memorial a José Batlle y Ordóñez. Fuente: Memoria de la reclamación del Concurso, Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.

de Aránzazu junto con más profesionales entre los que está F. J. Sáenz de Oíza quien, junto con J. L Romaní, capitanearán la propuesta de capilla para optar al Premio Nacional de Arquitectura. Su proyecto se trata de un humilladero, un punto de reflexión para el peregrino en su camino (Sáenz Guerra, 2004: 21). Un hito que se establece en "un promontorio o loma en medio de un campo de espigas" (Sáenz Guerra, 2004: 22). Se construye con una estructura espacial suspendida sobre pilares, como elemento definidor del ámbito. Bajo la misma, un solado sobre el que Oteiza dispone un muro en "u" con relieves alusivos a la vida de Santiago Apóstol. Todo ello estructurado por trazas ortogonales. La línea de desarrollo del proyecto viene apoyada por "la nueva idea de energía, independizada ya de la masa gravitatoria", lejos de la experiencia que vivían en Aránzazu (Sáenz Guerra, 2004: 24) donde los elementos masivos arman una fábrica muy íntima al tiempo que solemne. Ahora apuestan por una geometría clara que construye un complejo liviano y permeable[1]. Crean un cuerpo que singulariza el sitio. Casi podríamos considerarla su primera colaboración en la arquitectura del territorio, al mismo tiempo que se debate en su línea de trabajo y aprende... (Fig. 2).

Monumento a Batlle y Ordóñez: desde el año 1956 el Gobierno del Uruguay estaba desarrollando un concurso para homenajear a la figura del fallecido presidente Batlle y Ordóñez, uno de los más relevantes de su historia[2]. Jorge Oteiza junto con Roberto Puig desarrollarán dos versiones, muy similares, para construir un memorial con ese objeto en el Cerro de Las Canteras de la costa montevideana. El proyecto planteaba, junto con las obras mínimas de urbanización necesarias, la construcción de tres elementos principales: un prisma blanco, opaco en su perímetro y acristalado en su cubierta, sustentado sobre pilares, contenedor del programa principal de biblioteca y pequeño auditorio; una viga volada, de casi nacida bajo el prisma y de manera perpendicular al mismo, y una losa negra, de forma cuadrada, y dispuesta en la parte inferior del cerro a modo de plaza vacía y elevada. Los tres elementos ligados por una trama de directrices ortogonales entre sí siendo capaces de colonizar, virtualmente, todo el lugar de implantación. Un conjunto donde el vacío, envolvente o virtual, era determinante para *construir* la esencia de la intervención como apuntan en sus memorias. Todo destinado a una participación ciudadana en un lugar simbólico, transcendente al tiempo que preveían la inclusión, como último valor, de un nuevo programa de orden político y educativo.

1. F. J. Sáenz de Oíza obtuvo en 1948 la beca de estudios Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes para estudiar en EE.UU. durante un año. Ahí toma contacto con la realidad de las grandes luces: hangares, fábricas o recintos feriales son algunas piezas que por su dimensión y construcción impactan al arquitecto. Igualmente el magisterio de Mies van der Rohe, especialmente su Convention Hall para Chicago influyen fuertemente en el planteamiento y formalización que adoptará la Capilla. (Sáenz Guerra, 2004: 35).

2. Ley Nº 12.287 aprobada por el Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 17 de mayo de 1956.

Centro de Integración Cristiana: Roberto Puig, arquitecto brillante y experimental, extremadamente interesante e intenso, hoy necesitado de un estudio en profundidad, había construido con Oteiza el fracaso de Uruguay. La marca nunca se olvidaría y en esos finales de los años sesenta del pasado siglo quieren materializarlo, esta vez en Mojácar. "Allí se celebraría reuniones y discusiones teológicas, filosóficas y sociales (…) aparte estamos intentando crear un centro de carácter universitario" (Puig, 1967). Todo se implantaría en un cerro junto a la playa y conforme Puig describe, idéntico a lo de Montevideo. Junto con el mismo, como proa de la operación el arquitecto apunta el complemento de un hotel y apartamentos destinados a profesores y alumnos que participarían de las actividades pedagógicas de dicho centro. Todo pivota en torno a una lectura especialmente humanística del área y de la intervención, capaz de activar un nuevo contexto educativo en la ribera del Mediterráneo con los elementos americanos (Fig. 3)

Fig. 3. Fotografía de la versión final para el Cementerio de Ametzagaña. Fuente: Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.

Cementerio de Ametzagaña (epílogo): "Pensaba yo en Ametzagaña que era el lugar más emocionante y apropiado, verdadero, para un ensayo de monumentalidad religiosa, casi celeste con el planteamiento de Montevideo (Oteiza, 1986:49)". En el año 1985 se falla el premio del concurso para la construcción del nuevo cementerio de San Sebastián-Donostia en Ametzagaña. El equipo en el que Oteiza se integra es descalificado. Durante un año, aproximadamente desarrollaron tres variantes, la primera de ellas consumió alrededor de once meses, mientras que las otras dos se resolvieron en los días restantes[3]. El lugar de trabajo, una colina, presentaba en una posición privilegiada sobre la costa cantábirca. El planteamiento inicial suponía la construcción de una gran explanada en la línea más alta de la cima limitada por una tapia lateral que significaba la frontera entre una zona Norte dedicada a jardín público y la Sur destinada para enterramientos.

De esta manera se acometía el desarrollo completo del cerro empleando dos programas, uno lúdico y otro de servicios funerarios. Sobre el plano de coronación, anteriormente señalado, se levantaría en uno de sus extremos una Capilla ligeramente volada sobre una zona de sepulturas. La propuesta también incluía edificios auxiliares específicos para la función bajo la losa que actuaba a modo de plaza. Toda la operación incluía la urbanización del área con caminos, aterrazamientos, escalinatas y pequeños estanques. Oteiza limpió la propuesta materializando en dos variantes, pocos días antes de la entrega, condesadas en una explanada y un bloque. La plaza del montículo, de geometría trapezoidal, coronaría la cumbre orientándose de manera perpendicular, Este-Oeste, a la playa de La Concha, entre los montes Urgull y Ulía. Desaparecen el resto de edificaciones y se instala un gran prisma cruzado en el extremo de la pista; este bloque se apoyaba en un conjunto de cinco grandes columnas que configuraban un gran espacio porticado bajo la zona Sur del volumen. La tercera y última: las columnas desaparecen quedando suspendido el prisma sobre las tumbas y elevado sobre la cota de plaza por unos cuatro pequeños pilares. Este elemento era un volumen vacío. El resto del programa se establecía bajo el bloque y la pista en cuatro niveles de sótano. El Sur sería el lugar para los muertos y el Norte "para desenterramiento de vivos" pues se destinaría el parque a conformar una Universidad Popular[4]. La evolución ha llevado a piezas esenciales, el prisma y la plaza, pero también a un programa pedagógico.

3. Estos datos fueron aportados por los arquitectos Marta Maíz, Enrique Herrada y Mª Jesús Muñoz, durante el otoño-invierno de 2007, todos co-autores del proyecto y quienes también jalonaron el proceso evolutivo de las propuestas y las simplificaciones formales a lo largo de las mismas.

4. Jorge Oteiza escribe un virulento alegato a favor de su propuesta de Ametzagaña bajo el título de "Política de sepultureros en Ametzagaña y ES LA ÚLTIMA VEZ QUE ESCRIBO EN UN PERIÓDICO", en el mismo se recoge toda la filosofía que estaba en su propuesta. Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID:8293

Fig. 4. Collage, "Dos cubos virtuales (1953), cubo vaciado (1951), sin título (1952)" de F. Weissmann. Fuente: VV.AA. (2008). *Franz Weissmann,* Sao Paulo, Instituto Tomie Ohtake.

3

En 1957, Jorge Oteiza viajó a Brasil con el fin de participar activamente, 28 piezas y 1 catálogo, en la IV Bienal de Sao Paulo[5]. En su "Propósito experimental", texto del catálogo, Kandinsky, Mondrian y Malevich son analizados; de ellos, sólo a Malevich le considera como pieza clave en cuanto que realizador de *nuevas realidades espaciales* y donde él llega a reconocerse aunque parcialmente (Badiola, 1998: 224-225). Con todo lo anterior, nuestro artista regresaba a su anhelada América. Se sumergía en el epicentro cultural brasileño y latinoamericano del momento (Panek, 2014:29). En dicha Bienal Lygia Clark, Franz Weissman, sólo presentó 3 obras, y él mismo fueron galardonados (Pedrosa, 1957). Algunos nombres que jalonan este acontecimiento como Mario Pedrosa, Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar..,(Panek, 2014:22) dan cuenta del panorama brasilero donde el Arte Concreto, de base geométrica y constructiva y de raigambre europea era elemento principal como apuntan estos hechos: Max Bill había triunfado en la Bienal de 1951 y se constituía en referente de artistas; el Grupo Ruptura había pasado, el Grupo Frente terminaba, y el Manifiesto Neoconcreto será explosivamente firmado en 1959[6]. El vasco voló también a Río de Janeiro donde Clark su le conducirá al taller de Weissmann, conforme Oteiza demandaba (VV.AA., 2007:80). En este periplo se confrontaron y revelaron ideas. ¿Trabajaba Oteiza en formalizaciones de la misma índole?, ¿tenía el de Orio intereses similares?. Si recorremos las piezas que constituyen sus familias escultóricas para la Bienal, podemos afirmar que, en cuanto a su formalización, las mismas se encuentran alejadas de manera importante de la geometría concreta brasileña del momento. Es cierto que ya trataba cuestiones donde el vacío y la desocupación (de la esfera) eran problemas notorios. Weissmann, desde comienzos de los 50, está trabajando el tema del cubo desde diferentes materializaciones como son el *Cubo Vazado, Cubo mutável, Cubo em desarticulaçao…*(Panek, 2014:). Construyendo obras de geometrías muy esenciales (Fig. 4).

En el año 57 Jorge Oteiza inicia su "Desocupación del Cubo" y será entre 1958-1959 con sus *Cajas* (Álvarez, 2003:156) donde encontramos importantes parentescos entre ambos trabajos: materiales, pedestales, volumetrías, articulaciones e importantes diferencias como el aspecto del color. Podemos inferir la importante marca que el conocer directamente la obra de Weissmann pudo causar en Oteiza, quien llegará a definir piezas muy emparentadas con las del primero y datadas con posterioridad a su encuentro. Este hecho nos sitúa ante temas relevantes en cuanto a sus lazos y en cuanto a cómo acometer la construcción de estas obras partiendo de un cuerpo dado, la desestructuración

5. Son muy interesantes las imágenes recogidas entre las páginas 485-493 de las diferentes familias escultóricas de Sao Paulo en PELAY, M. (1979). Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra. Bilbao: Gran Enciclopedia Vasca.

6. El "Grupo Frente", compuesto en sus inicios por Lygia Clark, Lygia Pape, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Aluísio Carvão y Carlos Val, liderados por Ivan Serpa, presenta en 1954 su primera muestra en la Galería do Ibeu, en Río de Janeiro. En 1955 se les unen Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira y Eric Baruch. La última exposición del grupo tiene lugar en 1956, en Resende y Volta Redonda, en el estado de Río de Janeiro. El "Manifiesto neoconcreto" se publicó el 22-03-1959 en el Jornal de Brasil, Río de Janeiro. Firmado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis. Recogido en, VV.AA. (2010). Das Verlagen nach Form. Berlin: Akademie der Künste.

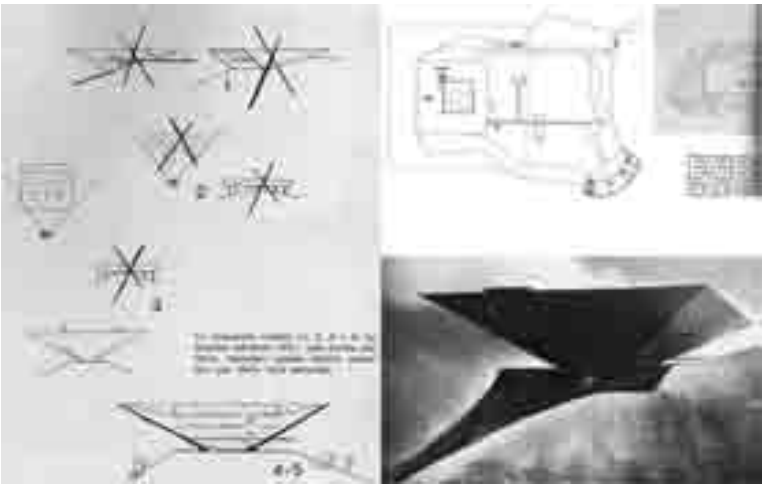


Fig. 5. Collage, "Concurso para el Museo de Arte Moderno de Caracas (1954)" de O. Niemeyer. Fuente: VV.AA. (2006). *Domus*. Kóln, Taschen, pp. 165, 167, 168.

secuenciada de una base como sistema de creación de un espacio virtual. Ambos artistas presentan diferentes posicionamientos teóricos e importantes similitudes en su materialización. Hubo un antes y un después de ese viaje brasileño y donde el de Orio parece haber estado plenamente receptivo o lo visto y vivido, donde América le ha vuelto a marcar. Weissmann, en 1961, pasará un periodo de trabajo en Irún en compañía de Oteiza, entonces el de Orio ya había recorrido la vía que le condujo a unas geometrías menos expresivas, más básicas y finalmente, al abandono del trabajo de escultor.

4

Las élites socioeconómicas y culturales brasileñas son las que acogen a Oteiza en su triunfo. La Bienal se funda en 1951 a imagen de la Bienal de Venecia amparada por el crecimiento económico, el empuje de Ciccilio Matarazzo y auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. La de 1957 ocupará su nueva sede, el Palacio de las Industrias construido entre 1951-1954 dentro del Parque de Ibirapuera. Será el lugar icónico que Oteiza pisará. El pabellón es obra de Óscar Niemeyer, una contundente pieza prismática abierta en sus lados largos a través de un sistema de parasoles y opaca en sus testeros y cubierta. Define un amplio recinto soportado por una importante malla de pilares y donde sus espacios a doble altura y la geometría ondulante de antepechos y escaleras caracterizarán el proyecto. En 1954, Niemeyer es contratado para la definición del Museo de Arte Moderno en Caracas. Este trabajo contará con la colaboración de otros arquitectos como Fruto Vivas y Carlos Raúl Villanueva. En 1956 la revista Domus en su número 317 recoge en sus páginas, ampliamente, el proyecto. El cuerpo principal responde a una geometría de pirámide invertida, abriéndose la misma hacia el cielo, no solo por su orientación, también por definir un sistema integral de techo-lucernario. Durante su gestación aparece en repetidas ocasiones la imagen de la pieza prismática apoyada en la colina como elemento de partida. Se establecen diferentes caminos y superficies para esculturas, todo siguiendo un trazado ortogonal y subsidiario de un importante "cuadrado", la pieza de museo, que se impone en un contexto natural marcado y transformado por esta operación de manera indefectible (Fig. 5).

Fig. 6. Collage, "Alzado del MAM – Río, vista aérea Palacio de la Bienal, propuesta para el MASP" de A. Reidy, O. Niemeyer y L. Bo Bardi. Fuente: BONDUKI, N., PROTINHO, C. (2000). Affonso Eduardo Reidy. Lisboa, Blau, p. 167. VV.AA. (2008). Lina Bo Bardi, Sao Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p. 101.

Nota: todas se adjuntan en un archivo comprimido en el correo electrónico de envío de toda la documentación.

Esas élites antes aludidas promueven el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y será Affonso Reidy quien en 1953 lo proyecte sobre el enclave de la Playa de Santa Lucía de la capital carioca. Un lugar solo comprensible desde el proyecto paisajístico realizado por Roberto Burle Marx. El bloque de exposiciones se dispone de manera suspendida sobre el terreno. Es un gran prisma suspendido por unos rotundos pórticos en forma de "V". Dentro del mismo se establece un único forjado intermedio horadado por dos dobles alturas localizadas en la zona de la escalera principal y en la zona de la biblioteca. Igualmente presenta una característica iluminación cenital[7]. Sao Paulo dará la réplica oportuna. Assis Chateubriand, magnate de la comunicación, promoverá una de las actuaciones culturales más importante de la ciudad en el parque de Trianon-Belvedere de la Avda. Paulista, el lugar donde se había instalado inicialmente la Bienal. Tendrá el nombre de Museo de Arte – MASP y Lina Bo Bardi la definirá en el año 1956-57[8]. Es un proyecto que parte de la premisa de no poder ocupar la planta baja conforme establecían las directrices municipales. Lina creará el gran prisma flotante. Será una estructura verdaderamente monumental, pero sólo será posible desde una conciencia colectiva (Bo Bardi, 2009:126) (Fig. 6).

Es difícil localizar en un periodo tan comprimido y en un territorio tan cercano tal concentración de bloques de gran escala y materializaciones similares. ¿Es posible que Oteiza no supiera, en mayor o menor medida, de estas cuestiones centrales para esa clase dirigente que gobernaba el arte al tiempo que promovía su expansión?. ¿Es posible que siendo su *huésped* no conociera sus planes e instrumentos de materialización de los mismos?

Seguramente es difícil que dentro de este contexto efervescente y verdaderamente nuevo, donde él había estado extremadamente receptivo (ansioso) ante la nueva escultura, donde la geometría y los cuerpos básicos estaban en el foco de máxima atención pudiera abstraerse, incluso ignorar. Es un momento muy característico de la arquitectura americana, caracterizada, en cierto punto por esos bloques radicales de difícil correlato en otras latitudes en el mismo tiempo.

La construcción de un concepto es una tarea compleja. Oteiza en esos años ya había tomado un mayor conocimiento, real, en torno a la arquitectura. Su vivienda-estudio en Irún con proyecto del año 1956 del arquitecto racionalista Luis Vallet y finalizado en 1958 es prueba de ello. Un edificio fuertemente marcado por una condición prismática de su planta primera, su espacio porticado inferior y su deseo por tener un "Estudio:

7. El proyecto del MAM-Río, dentro de la obra de Reidy, hereda cuestiones ya planteadas en el Colegio Brasil – Paraguay del año 1952 y otras trabajadas en proyectos de orden residencial, también previas y donde el contacto con el suelo a través de sistemas de pilares es determinante en su materialización y en su diálogo con el terreno sobre el que se asienta, como sucede en el Residencial Pedregulho del año 1946.Quizás en todos respira una influencia del maestro Le Corbusier y sus puntos, quien, como consultor, trabajo en el año 1936 con equipos de arquitectos brasileños, entre los que se encontraban, el propio Reidy, L. Costa, O, Niemeyer y Burle Marx entre otros, para realizar las propuestas del Ministerio de Eduación y Salud y la Ciudad Universitaria, ambas en Río de Janeiro. BONDUKI, N., PROTINHO, C. (2000). Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau.

8. El MASP está fuertemente enlazado con el proyecto no realizado de la misma Lina del año 1952 y conocido como Museo al lado del Océano en la prefectura de San Vicente del Estado de Sao Paulo.

Fig. 7. Collage, "Vista de la vivienda en Irún, interpretación del Cementerio de Verdún, Pabellón Austria Expo 1958 y Memorial al Padre Donosti en Aguiña", Fuente: ZUAZNABAR, J. (2001), *Jorge Oteiza animal fronterizo.* Barcelona, ACTAR. *Rita,* 3 (1), pp. 132-133. Fotografía del autor del texto.

Amplio. Estudio con luz suficiente y además con luz cenital. Jorge desea sobre todo luz cenital"(Basterretxea, N. en Zuaznabar, 2001: 17) . En ese año de finalización de su casa fronteriza viaja pero con un sesgo muy distinto de las aventuras americanas, podríamos considerarlo como de afianzamiento de ideas, pero no de epifanías como las vividas en Brasil. Acude a la Expo de Bruselas interpretando, de cara al Monumento a Batlle y Ordóñez, ya en desarrollo con Roberto Puig, el Cementerio de Verdún. Anota sus reflexiones/traslaciones claves sobre el par viga-losa de Montevideo; también jalona los valores del bloque del Pabellón Austriaco. (LÓPEZ, 2015: 132-133). Valora el Pabellón finés obra de Reima Pietila y Tapio Wirkkala y su atmósfera interior integradora total, pero cabe pensar que fuera de esa lectura global, algunos de los elementos allí contenidos chocaran plenamente con su ideario del momento como las divisiones/cerámicas de Rut Bryk o el propio volumen externo del pabellón. En su amada casa, en ese mismo año 1958, aborda el reto del homenaje al Padre Donosti en Aguiña, en un monte. Ahí, Oteiza señala que toma plena consciencia de la superficie/espacio crómlech como hecho determinante en el lugar y para la sociedad que lo generó. Todo este conjunto de acontecimientos nos pone sobre la tesitura de cómo poder contextualizar esa forma prismática y esa plataforma, esos cuerpos últimos destilados con los que Oteiza apuesta por intervenir, siempre, en el lugar. Dos cuerpos esenciales y vacíos, en su interior y en su exterior. Un bloque y una superficie intensamente cargados de ideas y consecuentes con ese proceso de silenciamiento de la forma…Pero sólo dos objetos no son suficientes para construir el territorio (Fig. 7).

5

> "Es preciso llenar nuestro paisaje de estelas funerarias, de señales encendidas estratégicamente dispuestas en esta larga noche de la que no queremos despertar. Una especie de baterías espirituales...
>
> J. Oteiza en RODRÍGUEZ, 2003: 22)".

En 1958 plantea su *Ley de los Cambios* con el propósito de entender a la obra dentro de un contexto histórico y donde el elemento físico desaparece secuencialmente. Ese procedimiento llega a alcanzar una posición casi mística: al descubrir una *nada final*, se alcanza la comunicación con lo *absoluto* (Oteiza, 1994:63). Conforme se produce este hecho, el hombre, como *agente activo,* adquiere mayor protagonismo. Oteiza, en un espacio de dos años, 1958-1959, declara abandonar *conscientemente* la escultura.

En este punto es donde volvemos a Montevideo y encontramos su apuesta por integrar en el conjunto del concurso una Facultad de Estudios Estéticos y Políticos Comparados[9]. Regresamos a Mojácar donde plantea un Centro de Integración Cristiana o al epílogo de Ametzagaña donde propone una Universidad Popular. Oteiza interviene desde una perspectiva geométrica, formalmente estable, incluso replicada en cuanto a los elementos, pero persigue de manera incansable una construcción programática.

Esta es una realidad que supera, por alcance e intensidad la propuesta el espacio físico definido. Son lugares simbólicos y para la difusión de un nuevo conocimiento. A lo largo de su trayectoria encontramos varias tentativas de poner en marcha diferentes proyectos colaborativos de estudios bajo distintos nombres y soportes: Centro de resurgimiento cultural "Academia Arteta" (1948); Proyectos para la Escuela Hispano-Americana de Madrid, Escuela de Bellas Artes de San Sebastián con un Taller de Cerámica Autofinanciable (1949); Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas(1963); Ikastola Experimental y Universidad Vasca Piloto (1965); Universidad de Artistas Vascos (1966); Escuela de Deva (1969); Centro Cultural de Investigaciones Sabino Arana (1979); Centro Cultural la "Alhóndiga" (1989)... Todos fracasaron, sólo la Escuela de Deva en Guipúzcoa operó, en una casona heredada de indianos, durante un tiempo limitado.

La Bauhaus, era un antecedente considerado por Oteiza, entendiendo que, incluso las corrientes estéticas más innovadoras de su época se encontraban influenciadas por los planteamientos de aquella experiencia centroeuropea (Oteiza, 1984: 188). Nuevamente la figura de Malevich y el *suprematismo* vuelve a ser clave (F. Calvo en VV.AA., 2004:59). El ruso defendía la construcción de una nueva realidad pero no únicamente desde una visión materialista del sistema como mucho coetáneos revolucionarios señalaban.

Oteiza entendía perfectamente el nuevo papel que Malevich otorgaba al arte, más allá de las cuestiones de tipo formal (J. Oteiza en VV.AA., 2004:57). Oteiza trabaja un programa espiritual y pedagógico, determinante a la hora de entender la verdadera magnitud de la nueva construcción territorial. Por un lado estas obras, donde el hombre se encuentra a sí mismo, donde transciende como persona, nos conduce a preguntarnos si estamos ante templos o ante edificaciones religiosas:

"Esta salvación se consigue por la fabricación estética de lo perdurable. De esta manera el espacio se sacraliza (F. Bendito en MUÑOZ, 2006:37)." Es el *espacio* el aspecto determinante del objeto, de sus creaciones. Es más: todas las artes son *espacio,* pudiendo realizar una ocupación del mismo o una *desocupación,* que es lo que lleva a la *receptividad* del lugar. La reducción hasta este punto, hasta un *silencio espacial* es el trabajo a realizar: "El primer factor o grupo de elementos que intervienen en la operación creadora, es el espacio." (Oteiza, 1994:150).

La obra está dirigida al público, al servicio de la sociedad. Modificar progresivamente al hombre es factible si se crea desde estos nuevos planteamientos. Su *espiritualidad* se potenciaría y esto es clave dentro de la estructura social (Oteiza, 1994:96)· Se debe considerar que la *función* asignada es priori-

9. J. Oteiza y R. Puig pretendía Desarrollar en el conjunto proyectado para Montevideo una suerte de Facultad de Estudios Estéticos y Políticos Comparados. Así lo señalan: "Esperábamos ser los ganadores y en el acto de saberlo iniciar nuestra consulta con la comisión nacional pro-Monumento, con los artistas y la Universidad sobre el verdadero destino del edificio integrado en el Monumento. Para nosotros, un instituto superior para la investigación de los sistemas de urgencia en la educación política y cultural del pueblo y de todo (...), en la actualidad se funda como antropología política en un laboratorio de estética comparada para enseñar al hombre a conducirse desde una nueva percepción visual del espacio en el que convivimos. No podemos pretender llegar a entendernos si no nos instalamos como una nueva clase espiritual, todos, en nuestro mundo radicalmente nuevo que entendemos todavía y que podríamos abarcar fácilmente desde una reeducación espiritual de nuestra sensibilidad visual.". Recogido en el diario *Marcha* n. 101. Montevideo, 1960. Archivos de la Fundación Jorge Oteiza.

taria a la *formalización.* La solución de cualquier elemento está fuera de él (Badiola, 1998: 225) .Cabe pensar que el postulado del de Orio es el de la ruptura de la codificación *hombre – mediador - transcendencia* que históricamente ha sido una encriptación de normas, leyes y reglas determinadas. Junto a esta funcionalidad, la pedagógica debía añadirse como objetivo último del proyecto. Oteiza escribe en 1952 tras estudiar las intervenciones precolombinas: "Religión, metafísica y estética son, técnicamente, tres ciencias distintas, pero constituyen una sola disciplina, la de las relaciones del hombre con Dios. Un común anhelo de salvación las conjuga en el corazón del hombre. "(Oteiza, 1952: 124 y 151)"

Sólo atendiendo a la fundación del nuevo conocimiento se puede operar un cambio efectivo. Propone un sistema formativo fundado sobre una *estética general* como ciencia articuladora del saber. Ésta a su vez se dividiría en una *estética objetiva* y en una *estética existencial.* La primera para conocer las formas sensibles de la realidad, las ideas y los sentimientos. La segunda, la rama que se ocuparía del comportamiento, de la ética y la política, en definitiva de la vida en todos los niveles.

Una propuesta en contra de la autonomía extrema entre saberes y que evita la fragmentación del cuerpo general del conocimiento. Su propuesta busca alcanzar una globalización del saber, que llegue, como sistema, a descifrar el total del mundo circundante. Es una propuesta absolutamente ambiciosa y de concreción muy complicada. En 1963, plantea al Ministro francés A. Malraux desarrollar *su* programa en San Juan de Luz bajo el nombre de "Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas. (Oteiza, 1984: 178)"· En su memoria descriptiva propone los siguientes talles: Arquitectura, Escultura y Pintura (*Escuela de Arte Contemporáneo*), Cine, Radio, T.V., Música (Ballet). Teatro y Literatura. Ciencias de la Conducta Museo del Hombre Vasco (Educación Estética (*Estética existencial. Escuela piloto municipal para la ampliación de la educación estética del educador. La educación popular contemporánea, analfabetismo de la percepción audio-visual). Realismo político cultural y regional (turismo, festivales y servicio popular*).

Ciertamente es una pléyade de saberes amalgamados con una fuerte vocación vertebradora del conocimiento *total* del mundo pero de muy difícil implementación. Pero ¿por qué la construcción del territorio siempre pasa por el desarrollo de este programa en sus diversas variantes cómo hemos visto en sus obras?. La respuesta es igual de ambiciosa que el programa: "Porque el mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado. (J. Oteiza en VV.AA., 2004:75)". Oteiza propugna un cambio real que desarrolle un *pueblo nuevo*.

Para cambiar la sociedad hay que educar dentro de unos nuevos parámetros que formen a unas nuevas personas capaces de alterar la situación existente gracias a su conocimiento real del mundo. El hombre, el que participa en estas obras, será el destinatario de esa nueva formación, de un nuevo sistema que produciría *nuevos hombres*, que transformarían la sociedad. Es una apuesta decida por la intervención, no por el *simple* disfrute del hecho artístico, en cualquier lugar donde opere: "cuando la imaginación no es práctica, es solamente imaginación. (Oteiza, 1984: 123)". Vemos cómo su redefinición, su modelo educativo pretende una transformación intensa. La construcción del

territorio supera la definición de unas piezas en el mismo. Las propuestas de Oteiza, de manera constante con independencia del lugar, de manera fija en su ideario propugnan una conformación del territorio donde se articule una nueva cultura capaz de configurar una nueva sociedad.

EUGENIO DE AGUINAGA Y LA PATENTE INGLESA DE VIVIENDAS PREFABRICADAS UNI-SECO. UN ENSAYO PARA AFRONTAR LA FALTA DE ALOJAMIENTOS EN BILBAO EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA

Francisco Javier Muñoz Fernández

I.

Durante los años de posguerra la falta de viviendas fue uno de los principales problemas del área metropolitana de Bilbao y de otros enclaves urbanos[1]. En una época de grave crisis, las pocas obras que se llevaron a cabo se atrasaron y paralizaron en repetidas ocasiones debido a la falta de financiación, energía, transporte, una mano de obra especializada, así como de materiales para su construcción cuyos precios aumentaban constantemente. A ello se sumó la gestión descoordinada y, en ocasiones, enfrentada de las instituciones públicas que fomentaron una política de vivienda que, principalmente, amparó a la iniciativa privada.

El resultado fue que el problema de la vivienda siguió sin resolverse, e incluso se fue agravando con el crecimiento de la cuenca del bajo Nervión. De tal manera que el hacinamiento, el subarriendo e incluso en chabolismo, fueron más habituales que en años anteriores. Ello motivó el descontento social y que el debate sobre la falta de alojamientos fuera cada vez más activo y dinámico. Desde diferentes foros se solicitaron mayores ayudas, se propusieron viviendas más reducidas, o construidas según criterios de prefabricación similares a los que se estaban desarrollando en Estados Unidos y en el Reino Unido. A partir de 1946 el arquitecto Eugenio María de Aguinaga, siguiendo los deseos del empresario bilbaíno Antonio Menchaca de la Bodega de construir viviendas para sus empleados, y viendo la posibilidad de crear un nuevo negocio, optó por probar las viviendas prefabricadas Uni-Seco que, junto con otras propuestas, estaban teniendo gran repercusión en el Reino Unido como medida para mitigar la falta de alojamientos tras la Segunda Guerra Mundial.

II.

El Reino Unido y los Estados Unidos, junto con otros países, contaban con una larga tradición en la construcción de viviendas desmontables que, tras la Primera Guerra Mundial se fue especializando y concretó diferentes propuestas de construcción prefabricada que, salvo excepciones, no tuvieron eco en ni España ni en el País Vasco[2].

1. Al respecto se puede consultar: SANTAS TORRES, A., *Urbanismo y vivienda en Bilbao. Veinte años de posguerra,* Bilbao, COAVN, 2007. MUÑOZ FERNÁNDEZ, F.J., *Arquitectura racionalista en Bilbao (1927- 1950). Tradición y modernidad en la época de la máquina,* Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011. Fco. Javier Muñoz es profesor de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, y su trabajo se centra el estudio de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos de Bilbao en particular y del País Vasco en general. El autor de este artículo quiere mostrar su agradecimiento al Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN), que custodia el Fondo Eugenio María de Aguinaga, por su generosidad y amabilidad para realizar este trabajo.

2. En Bilbao se concretaron dos iniciativas de construcciones desmontables en madera sin carácter de continuidad. Se trató de las viviendas municipales de Pedro de Ispizua (1932) y el grupo escolar Errotatxueta de Luis Vallejo (1932-3). MUÑOZ FERNÁNEZ, F.J., opus cit., pp. 404-5 y 343-6.

1

2

Fig. 1. Fotomontaje publicado en la revista *Architectural Forum* en julio de 1942.

Fig. 2. "The home coming. Pre-fabricated houses are in the air". Ilustración publicada en la revista satírica londinense *Punch* en febrero de 1944. En la nota que cuelga de la casa se puede leer: "With the Compliments of the Government".

La falta de viviendas durante el transcurso y el final de la Segunda Guerra Mundial, motivó que los gobiernos de los Estados Unidos y del Reino Unido prestaran una atención destacada a la construcción de alojamientos prefabricados, que interesó igualmente a otros países europeos (Fig. 1). Estados Unidos fue pionero en la prefabricación que el Reino Unido tomó como modelo. Incluso las revistas profesionales editadas en España y también la prensa local bilbaína dieran cuenta de las experiencias norteamericanas desde fecha temprana[3].

En el Reino Unido la prefabricación ya se había ensayado de manera desigual en años anteriores, y se había experimentado en campamentos militares y alojamientos provisionales durante la guerra. Precisamente durante los años de guerra el gobierno previó que sería necesario un masivo programa de reconstrucción y de política de vivienda para tiempos de paz. Tras los primeros trabajos iniciados por el Comité Burt en 1942, en febrero 1944 el Ministerio de Trabajo anunció un nuevo diseño de vivienda prefabricada que recibió el nombre de Portal Bungalow, el nombre del entonces ministro de trabajo Lord Wyhdham Portal que presentó el diseño. Al mismo tiempo, el Ministerio animó a que tres fabricantes: ARCON, Tarran Industries y Uni-Seco Structures realizaran bungalós según planes y diseños modernos. En mayo de 1944 las propuestas se expusieron en la Tate Gallery de Londres, y con ellas se fijó el modelo que siguieron las viviendas prefabricadas que se construyeron en años posteriores[4].

Al poco tiempo, en octubre de 1944, todavía en plena guerra, se promulgó la Ley de Vivienda sobre Alojamiento Temporal (Housing Temporary Accommodation Act), con un presupuesto de 150 millones de libras para desarrollar el Programa Temporal de Vivienda (Temporary Housing Programme) que tenía previsto construir 300.000 viviendas en cuatro años. Con ello el gobierno de colación liderado por el primer ministro Winston Churchill, adoptó la vivienda prefabricada como una solución temporal para mitigar uno de los principales problemas de la época, a la vez que se concretó un nuevo tipo de vivienda social.

La ley se desarrolló, principalmente, una vez terminada la guerra bajo el gobierno del Partido Laborista, y se acompañó de una intensa campaña de propaganda para que se aceptase su desarrollo (Fig. 2). El resultado fue una actitud mayoritariamente favorable al plan en todo tipo de foros y la construcción, entre 1944 y 1949, de 156.623 viviendas prefabricadas destinadas al alquiler, con una vida estimada entre 10 y 15 años. Más concretamente, con las ayudas del Estado, diferentes empresas que habían contribuido a la industria de la guerra, construyeron once tipos diferentes de viviendas: Aluminium Bungalow (también denominado B2 o AIROAH fabricado en aluminio), American (importado de los Estados Unidos y también llamado USA), Arcon Mak I a V, Isle of Lewis, Miller, Orlit, Phoenix, Spooner, Tarran, Uni- Seco y Universal. A ellos habría que añadir la Portal House, la primera vivienda prefabricada construida que no se fabricó en masa debido a su alto coste.

De los diferentes tipos de viviendas prefabricadas destacaron cuatro por el número de unidades que llegaron a producirse: Tarran (19,014 unidades), Uni-Seco (28,999 unidades) (Fig. 3), Arcon (38,849 unidades) y Aluminium (54,500 unidades). A excepción del Aluminium, que fue el único bungaló

3. "Casas de papel", en *La Gaceta del Norte*, 23 de abril de 1942, p. 3. "Casas para la defensa nacional en los Estados Unidos", en *Revista Nacional de Arquitectura*, febrero de 1943, pp. 77-88. "Noticiario. Las nuevas casas transportables", en *Revista Nacional de Arquitectura*, enero de 1944, pp. 29-30. "Casas desmontables para obreros, en Norteamérica", en *Obras*, abril de 1944, pp. 113-7. "Casas desmontables fabricadas en media hora", en *Revista Nacional de Arquitectura*, junio de 1945, pp. 240-1. "Sistemas de fabricación en los Estados Unidos", en *Revista Nacional de Arquitectura*, junio de 1945, pp. 242-4. "Sección extranjera. La arquitectura moderna en los EE.UU. Un grupo de casas baratas", en *Revista Nacional de Arquitectura*, julio de 1945, pp. 273-5. "Casas prefabricadas de acero en los Estados Unidos", en *Reconstrucción*, junio-julio de 1948, pp. 231-6.

4. Al respecto se pude consultar: BLANCHET, E., *Prefabs Homes*, Oxford, Shire Publications, 2014. BULLOCK, N., *Builidng the Post-War World. Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, London. New York, Routledge, 2002. FINNIMORE, B., *Houses from the Factory. System Building and the Welfare State, 1942-74*, London, Rivers Oram Press, 1989. STEVENSON, G., *Palaces for People. Prefabs in Post-War Britain*, London, Batsford, 2003. SMITH, T., *Prefab Homes for Heros*, London, Architectural Association School or Architecture, 1974. VALE, B., *Prefabs. A History of the UK Temporary Housing Programme*, London, E Et FN Spon, 1995.

Fig. 3. Estado actual de las viviendas Uni-Seco de la barriada Excallibur en el distrito de Catford en Londres erigidas en 1945-6.

prefabricado en su totalidad, el resto fueron parcialmente prefabricados con estructuras de acero y madera revestidas de asbesto o de hormigón. La estructura la componían diferentes piezas producidas en distintas fábricas, que eran trasladadas al lugar donde podían montarse en varios días de trabajo sin necesidad de una mano de obra especializada.

Tolas las viviendas siguieron un tamaño estándar que fijó el Ministerio de Trabajo: una superficie mínima de 59 m^2 en una única planta con techos bajos y 2,3 m^2 de ancho para facilitar su transporte por carretera. Su distribución consistía en dos habitaciones, una "unidad de servicio" ("service unit") con una concina prefabricada y un baño completo compartiendo la misma pared, una sala de estar, un terreno que daba a los viviendas la apariencia de casa de campo y un cobertizo. Las casas contaban además con comodidades nada habituales en aquellos años como un baño interior, agua caliente, calefacción y nevera.

La mayoría de alojamientos se ubicaron en los suburbios de las grandes ciudades que, mayoritariamente sufrieron la devastación de la guerra, y dependiendo del número de casas construidas su planificación fue más elaborada en base a carreteras y aceras. Las viviendas se destinaron a alquiler que gestionaron las autoridades locales que también eran las propietarias de los terrenos donde se erigieron. Se priorizó la vivienda a familias con niños o necesidades médicas especiales, pero la mayoría de los residentes fueron personas sin recursos y/o sin hogar debido a la guerra, de clase obrera y algunos de ellos excombatientes.

Las revistas profesionales españolas y la prensa local bilbaína también recogieron las experiencias sobre viviendas prefabricadas que se estaban desarrollando en el Reino Unido. Se publicaron las iniciativas desarrolladas en Cheltenham, Birmingham y otras ciudades[5], y se informó sobre modelos prefabricados de carácter permanente[6]. Incluso en 1946 Pedro Muguruza, Director General de Arquitectura hasta ese año, realizó un viaje al Reino Unido invitado

5. "Construcción de casas", en *La Gaceta del Norte*, 25 de mayo de 1944, p. 1. "Casa de aluminio", en *La Gaceta del Norte*, 31 de marzo de 1945, p. 4. "Casas experimentales de acero en Inglaterra", en: *Revista Nacional de Arquitectura*, junio de 1945, pp. 236-40. "El método Mulberry, aplicado a la construcción", en *La Gaceta del Norte*, 23 de febrero de 1946, p. 10. "Viviendas para construcción urgente", en *La Gaceta del Norte*, 7 de abril de 1946, p. 10. "Casas para los campesinos ingleses", en *La Gaceta del Norte*, 27 de mayo de 1946, p. 3. "Un nuevo pueblo, de aluminio", en *La Gaceta del Norte*, 23 de octubre de 1946, p. 3. "16.000 casas de aluminio en Inglaterra. Una vivienda cuesta 1.365 libras y se monta en 45 minutos", en *Obras*, julio-septiembre de 1947, pp. 95-100.

6. "En diez horas de trabajo se levanta una casa construida en serie", en *Revista Nacional de Arquitectura*, julio de 1944, pp. 267-8. "La casa Wates. Solución de vivienda barata industrializada", en *Cortijos y Rascacielos*, 54, 1949, pp. 30-2. De igual forma se dio cuenta de casas de madera importadas de Suecia: "La crisis de la vivienda en Inglaterra", en *La Gaceta del Norte*, 25 de septiembre de 1946, p. 1.

por el British Council. Allí visitó las propuestas de casas prefabricadas en Bath, Birmingham, Bradford, Liverpool, Manchester, Oxford y Stratford que recogió en un libro sobre su viaje en el que también se refirió a las "casas temporales" modelo "Universal"[7]. Asimismo Aguinaga conoció las propuestas de viviendas prefabricadas del Reino Unido gracias a las revistas que recibía en su domicilio: Architectural Record y Architectural Forum de Estados Unidos, Architectural Review de Inglaterra y Baumeister de Alemania[8].

III.

Antonio Menchaca de la Bodega trasladó su interés por construir viviendas para los trabajadores de sus empresas a Eugenio de Aguinaga[9], que desde 1940 ya había trabajado para el empresario en diferentes proyectos[10]. Menchaca deseaba construir casas de un coste inferior a 12.000 pesetas y con rentas que estuvieran al alcance de todos sus empleados, y no sólo de trabajadores especializados como era habitual.

Aguinaga entendió que una posible solución podrían ser las viviendas prefabricadas. Inicialmente se decantó por viviendas en madera, y en 1946 se dirigió a sus colegas establecidos en Madrid, Luis García Palencia y Luis Moya, interesándose por las propuestas que habían desarrollado en la capital[11]. El 17 de mayo Aguinaga encargó a los arquitectos unas casas prefabricadas según la distribución en planta realizada por él, de las que propuso crear entre 80 y 100, que finalmente no se construyeron.

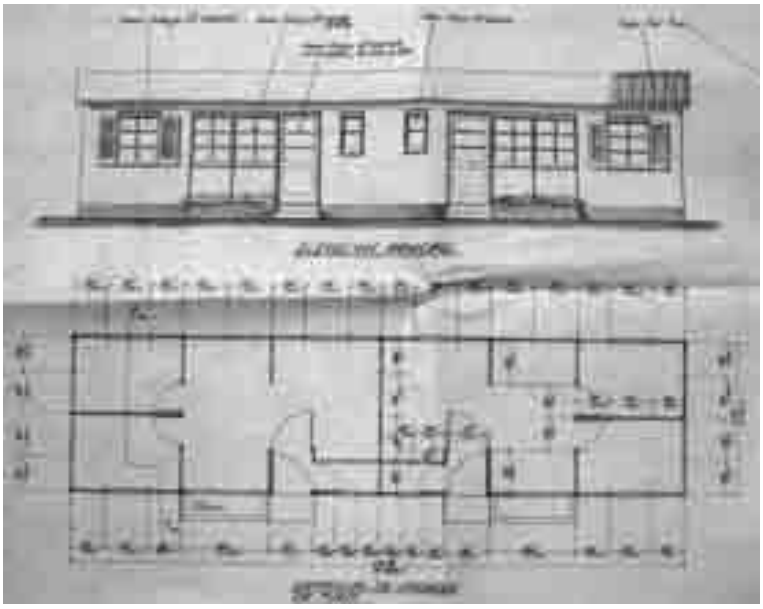
Seguidamente, en mayo de 1947, Aguinaga optó por las viviendas prefabricadas Uni-Seco. La empresa londinense fundada en 1940 estaba consiguiendo un gran éxito[12]. De hecho el interés de Aguinaga por las viviendas prefabricadas también estuvo motivado por una posibilidad de crear un nuevo negocio.

Aguinaga se decantó por Uni- Seco porque ya había establecido varios contactos en España. Más concretamente con la constructora Agromán para erigir viviendas para sus trabajadores en los proyectos hidroeléctricos que estaba llevando a cabo. También habían entrado en contacto con Ramón Quijano de la Colina, dedicado a la fabricación de alambre de alta tensión y vigas de hormigón en Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla, para fabricar también sus patentes prefabricadas[13]. De tal manera que Uni-Seco manifestó la posibilidad de fabricar sus patentes en Madrid.

Aguinaga realizó las gestiones con el director general de la compañía, con Bernard Brunton. Hacia junio de 1947 Brunton remitió al arquitecto una película sobre la fabricación del sistema Seco que Aguinaga proyectó ante un número reducido de colegas[14]. El arquitecto apuntó el alto coste que intuía en el uso de materiales metálicos, la madera y otros accesorios, aunque ello no alteró su interés inicial por intentar un sistema y un negocio "muy conveniente para las actuales circunstancias de España"[15]. De hecho, en caso de que el proyecto saliese bien, el arquitecto tenía previsto instalar una empresa basada en patentes inglesas que construyera sesenta viviendas semanales[16].

Aguinaga remitió a Brunton los croquis de dos soluciones de viviendas "ultra- pequeñas y ultra- económicas" que podrían modificarse "pero siempre

7. MUGURUZA, P. , *Notas de un viaje por Inglaterra*, Madrid, EPESA, 1946.
8. AGUINAGA CHURRUCA, E. "Recuerdos entre bastidores", en: AA.VV. *Aguinaga. Obras. Lanak*, Bilbao, COAVN. Bizkaia, 1992, p. 14.
9. Sobre el arquitecto también se puede consultar: FERNÁNDEZ PER, A., (ed.) *Eugenio Aguinaga*, Vitoria- Gasteiz, Gobierno Vasco, 2000.
10. Reforma interior en Avenida de Neguri, 11, 1. 1940- 1941. Pabellón de madera para la fábrica "Briquetas de Zorroza", en Las Arenas. 1941-1943. Adaptación del balneario de la Muera de Abierto, Orduña, como hogar infantil "Antonio Menchaca", 1943- 1945. AGUN/ 202.
11. Carta de Eugenio de Aguinaga a Luis García Palencia fechada el 17.05.1946. AGUN/ 202/ Proyecto 69. Sobre Luis Moya se puede consultar: CAPITEL, A. y GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J., *Luis Moya Blanco. Arquitecto 1904-1990*, Madrid, Electa. Ministerio de Fomento, 2000. OTXOTORENA, J.M. (ed.) *Luis Moya Blanco 1904-1990*, Pamplona: t6, 2009. Sobre diferentes experiencias de prefabricación en España durante la posguerra se puede consultar: CASSINELLO, P. (ed.) *Eduardo Torroja 1949. Strategy to Industrialise Housing in Post-World War II*, Madrid, Fundación Eduardo Torroja. Fundación Juanelo Turriano, 2013.
12. Para 1950 la empresa había erigido sus viviendas en más de 600 lugares diferentes del Reino Unido y había colaborado con más de 200 firmas. UNI- SECO STRUCTURES LTD. *'Seco' Unit System. General Information and data Sheets*, London, Hunt, Bernard and Co., 1950?, p. A2.
13. Carta de Bernard Brunton a Eugenio de Aguinaga fechada el 28.05.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
14. Tal vez se trató del filme "Homes While You Wait" realizada por British Pathé en octubre de 1945.
15. Carta de Aguinaga a Brunton fechada el 12.06.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
16. Carta de Aguinaga a Prieto Moreno fechada el 28.11.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.



4

5

Fig. 4. Plano de la vivienda adosada Uni-Seco montada en Basauri. AGUN/ 202/ Proyecto 69.

Fig. 5. Piezas desmontadas de la vivienda adosada Uni- Seco en Basauri en diciembre de 1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.

dentro de las dimensiones mínimas"[17], para que la empresa inglesa hiciese un estudio de construcción que finalmente se concretó en dos viviendas adosadas.

El 21 de octubre de 1947 el arquitecto y el empresario Pedro Ybarra y Mac-Mahón consiguieron la autorización de la empresa Firestone Hispania de Basauri, en las inmediaciones de Bilbao, para poder instalar allí la "casa mínima prefabricada"[18]. El ofrecimiento de Aguinaga a Firestone no fue casual, ya que el arquitecto había iniciado a finales de septiembre de ese mismo año la construcción del poblado Firestone para los trabajadores de la fábrica, y la empresa podría ser un cliente potencial de las viviendas prefabricadas[19].

Para finales de octubre ya existía la posibilidad de embarcar la vivienda adosada prefabricada desde Londres a Bilbao. Pero el precio de la aduana hacía que el proyecto fuese inviable, ya que se le solicitaban 100.000 pesetas, es decir, casi cuatro veces más del precio que se había pagado por la casa. Por lo que Aguinaga intentó que Francisco Prieto Moreno, Director General de Arquitectura, le ayudase a la exención de la tasa aduanera[20], que finalmente tuvo que abonar aunque por un importe mucho menor[21]. Seguidamente, a comienzos del mes de diciembre Brunton comunicó a Aguinaga que acudiría al montaje de las viviendas[22].

En el mes de diciembre, tras 182 horas de trabajo, se montó la casa adosada con estructura de madera y cemento (fibrocemento), que se recubrió con refuerzos de acero, Uralita y teja[23] (Figs. 4, 5, 6 y 7). Para ello se siguieron los planos firmador por el arquitecto de Uni-Seco R.G. Booth y Eugenio de Aguinaga. El coste total de la casa fue de 45.505,72 pesetas, de las que 20.331,17 correspondieron a la prefabricación en Londres (18.591,17 de materiales y 1.740 de mano de obra) y el resto, 25.174,55 pesetas al montaje (11.680,55 de materiales, 5.020 de mano de obra y 8.474 de instalaciones,

17. Carta de Aguinaga a Brunton fechada el 12.06.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
18. Carta de Aguinaga a Brunton fechada el 21.10.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
19. Firestone Hispania SA. Grupo de 124 viviendas en Urbi. 1945-1959. AGUN/ 202. "Inauguración del poblado Firestone- Hispania en Basauri (27 de septiembre)", en *Boletín Oficial de la Diócesis de Vitoria*, 1 de octubre de 1947, pp. 604-5. AGUINAGA, E., "Poblado Firestone Hispania, Bilbao", en *Revista Nacional de Arquitectura*, octubre de 1954, pp. 5-10. FERNÁNDEZ PER, A., (ed.) opus cit., pp. 89-93. SANTAS TORRES, A., opus cit., p. 291-296. Sobre la empresa se puede consultar. GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., "Los orígenes de la industria del caucho en el País Vasco (1923-1950)", en *Vasconia*, 25, 1998, pp. 187-193.
20. Previamente, a finales de agosto de 1947, Aguinaga realizó gestiones ante Prieto Moreno, para que recomendase favorablemente la importación de casa adosada ante el Ministerio de Industria y Comercio. Cartas de Aguinaga a Prieto Moreno fechadas el 28.08.1947 y el 28.10.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
21. Entre ocho mil y diez mil pesetas. Carta de Aguinaga a Brunton fechada el 11.11.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
22. Carta de Brunton a Aguinaga fechada el 02.12.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
23. La teja no se utilizó en las viviendas prefabricadas inglesas.

Fig. 6. Montaje de la vivienda adosada Uni-Seco en Basauri en diciembre de 1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.

pintura, vidrio y transporte)[24]. Del montaje se hizo cargo la empresa bilbaína Construcciones Macazaga, un colaborador habitual de Aguinaga[25].

Se trató de dos viviendas de dimensiones rectangulares (14,22 x 3,55 metros) y 2.44 metros de altura, por lo que eran más compactas que los modelos utilizados en el Reino Unido. En ellas un W.C. de dimensiones reducidas, con tan solo un retrete, se ubicaba junto a la puerta de ingreso, y seguidamente se pasaba a una pieza central con la función de cocina- comedor desde la que se accedía a dos habitaciones. Meses más tarde Ybarra se encargó de amueblar las casas[26] que, sin embargo, no contaron con el completo equipamiento de las cocinas británicas.

Paralelamente se construyeron dos viviendas casi exactas a las prefabricadas siguiendo sistemas tradicionales, con el fin de compararlas. Las obras se terminaron varias semanas más tarde, de las que sin embargo no nos ha llegado documentación alguna.

A finales de enero de 1948 Menchaca, Ybarra, el constructor de las viviendas Esteban Macazaga y Aguinaga se reunieron con el fin de ofrecer a Firestone un proyecto para el tipo de viviendas que deseasen, siempre y cuando pudiesen conseguir Uralita, que era un material que escaseaba. Para ello pensaron en dirigirse a una nueva fábrica que lo producía en San Sebastián para obtener el material o interesarles por el negocio. También necesitarían saber el tipo de maquinaria necesaria para fabricar las viviendas y el asesoramiento de un técnico de la empresa inglesa para gestionar la prefabricación y el montaje de los alojamientos. La apuesta por esta iniciativa la determinó la rapidez de la construcción según métodos tradicionales, el atractivo del diseño y el aumento constante del coste de la construcción, que hacía que la rapidez en la ejecución del sistema prefabricado supusiese un ahorro[27]. Aunque finalmente la iniciativa no prosperó.

IV.

Al cabo de varios años, en 1952, Aguinaga hizo balance de la situación de las viviendas prefabricadas que nunca llegaron a ser ocupadas. Constató la

24. Uni- Seco Limited. Time taken for erection of prototype of small houses, Bilbao. December 1947. Carta de Aguinaga a Brunton fechada el 23.11.1948. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
25. Factura de Construcciones Macazaga fechada el 5 de abril de 1948. Colaboraciones previas: Sanatorio infantil tuberculoso Víctor Tapia. Sanatorio Luis Briñas. 1940-1942. Casa cuádruple de vecindad en Alda. Recalde para Esteban Macazaga. 1945-50. Casa cuádruple de vecindad en la calle Viriato 53 de Madrid para Ángel Macazaga. 1945. AGUN/ 202.
26. Carta de Ybarra a Aguinaga fechada el 28.11.1949, adjuntándole la factura de los muebles fechada el 30.11.1948. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
27. Carta de Aguinaga a Brunton fechada el 23 de enero de 1948. AGUN/ 202/ Proyecto 69.

Fig. 7. Vivienda adosada Uni- Seco en Basauri. Fotografía tomada hacia abril-mayo de 1948. AGUN/ 202/ Proyecto 69.

buena resistencia y el buen estado de la estructura, carpintería y pavimento, incluso había resistido a temporales recientes que habían causado serios desperfectos en otras construcciones. El ambiente general del interior era de humedad, quizás debido a que no se había ventilado lo suficiente al no estar en uso. Precisamente la humedad había oxidado los tubos de electricidad y las juntas metálicas de las puertas[28].

Antes de realizar el encargo Aguinaga ya previó que se trataba de un proyecto al que veía dificultades económicas debido a los materiales requeridos. Incluso resulta significativo que Aguinaga aprovechara el viaje de Brunton para pedirle que le llevara el libro de Hippolyte Kamenka, *Flats. Modern developments in apartament house construction*[29]. Lo que nos indica que el interés del propio arquitecto estaba más centrado en construcciones en altura, mucho económicas y habituales en aquellos años, que en la propuesta de Uni- Seco que estaba ensayando.

Con todo, las viviendas que se erigieron en el Reino Unido tampoco proporcionaron los alojamientos baratos e inmediatos que pretendían. De hecho, las 156.632 viviendas prefabricadas que se erigieron entre 1944 y 1949 al amparo del Programa de Viviendas Temporales, supusieron el seis por ciento del total de 2.488.110 nuevas viviendas que se construyeron en los años de posguerra[30]. Por lo que tampoco fueron una medida para hacer frente al desempleo del sector. Incluso los informes gubernamentales de 1944 ya apuntaban que las viviendas tradicionales proporcionarían la mayor parte de residencias necesarias porque su construcción era más barata[31]. La principal ventaja de las viviendas prefabricadas fue la rapidez de su fabricación y construcción, y que no requerían de una mano de obra especializada[32].

En consecuencia, su impulso se debió a otros factores, ajenos a los económicos, que favorecieron su desarrollo. Por una parte, la producción en masa de viviendas prefabricadas fue una manera de que empresas que habían colaborado en la industria de la guerra y habían empleado a un gran número de trabajadores, se reciclaran para evitar así su colapso[33]. El resultado fue que la ingeniería y la industria del acero se adentraron, gracias a la ayuda del Estado, en el mercado de la vivienda de la mano de nuevas técnicas constructivas.

28. Carta de Aguinaga En esa misma fecha Uni-Seco se dirigió a Aguinaga pare recabar información sobre las casas que había construido. Carta de Brunton a Aguinaga fechada el 17.11.1952, y otra fechada el 09.04.1952 en la que le agradece las referencias remitidas. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
29. KAMENKA, H., *Flats. Modern Development in Apartment House Construction*, London, Grosby Lockwood & Son, 1947. Carta de Aguinaga a Brunton fechada el 27.11.1947. AGUN/ 202/ Proyecto 69.
30. VALE, B., opus cit., p. 170.
31. SMITH, T., opus cit., s.p.
32. De ahí que en algunas de ellas se utilizara mano de obra de prisioneros de guerra italianos y alemanes. En 1946 más de 400.000 prisioneros alemanes estaban todavía en campos británicos y fueron utilizados para trabajos forzados en la construcción y en el campo. GRINDROD, J., *Concretopia. A Journey Around the Rebuilding of Postwar Britain*, London, Old Street Publishing, 2014, p. 31.
33. FINNIMORE, B., opus cit., p. 36 y ss.

Por otra parte, la construcción de casas prefabricadas se concretó en un momento en el que la vivienda, junto con el mecanismo del estado de bienestar, emergió y se publicitó durante la guerra como un elemento anunciador de los cambios que estaban por llegar en tiempo de paz[34]. De este modo, las viviendas prefabricadas materializaron la idea de una nueva oportunidad, una nueva manera de vida y de confort según una imagen de modernidad, que se presentó a su vez como la recompensa a una sociedad que había sufrido y luchado en la guerra[35]. Todo ello se llevó a cabo en un periodo de reconstrucción, esperanza y optimismo como fue el de la posguerra. Por lo que el impulso para su construcción se basó en un contexto muy determinado que no contó la iniciativa impulsada en Bilbao, donde los medios técnicos, y especialmente, económicos eran muy diferentes, y la posibilidad de negocio resultaba inviable[36]. De hecho, hubo que esperar varios años para que se retomara la construcción prefabricada de viviendas.

34. VALE, B., opus cit., p. 167. FINNIMORE, B., opus cit., p. 26.
35. BLANCHET, E., opus cit., p. 44.
36. Aguinaga no descartó la prefabricación en años posteriores, así en 1954 realizó para Menchaca otro ensayo de vivienda prefabricada, en este caso en madera, en La Reineta, en La Arboleda, un municipio minero del área metropolitana de Bilbao. Casa prefabricada de madera en La Reineta, en La Arboleda. AGUN/ 202/ Proyecto 69.

LA TORRE PEUGEOT: HONESTIDAD BRUTAL. CORRALES Y MOLEZÚN EN BUENOS AIRES

Pablo Olalquiaga Bescós

DE LA HORIZONTALIDAD A LA VERTICALIDAD

Arquitectura del paisaje y arquitectura de la ciudad. La primera horizontal, disgregada, pegada al suelo. La segunda vertical, potente, emergente. Se podría resumir en estos dos tipos la primera etapa de colaboración intensa entre dos arquitectos cómplices e independientes a la vez, con estudios separados y una sana admiración y respeto por el trabajo, el espacio y el talento del otro. Todo basado en una libertad casi irrepetible, que dio lugar a un mecanismo de colaboración atípico, donde no había disciplina de entradas y de salidas y, sobre todo, ningún reproche.

La arquitectura de Corrales y Molezún destacó por una marcada horizontalidad en sus primeros años (1954-1966), en los que destacan los proyectos extendidos y arraigados al terreno: Herrera de Pisuerga, Miraflores, Bruselas, la Casa Huarte, Maspalomas, Casa Cela, etc. Incluso los proyectos urbanos –que más bien eran suburbanos– como los laboratorios Profidén y el Edificio de Selecciones tenían una intensa relación con el terreno y el paisaje periférico de un Madrid en plena expansión.

A partir de 1967 surgieron los concursos de la Castellana (Hotel Hilton, Bankunion, Banco Pastor, Banco de Bilbao, Banco de España, Banif) y la arquitectura de Corrales y Molezún derivó hacia una potencia volumétrica alejada de los primeros años de su obra. El germen de estas propuestas fue un proyecto aislado y singular: la Torre Peugeot. En plena etapa de mayor popularidad, entre el Pabellón de los hexágonos de Bruselas y los proyectos para la Exposición Universal de Nueva York, Corrales y Molezún deciden inscribirse al concurso internacional para el edificio Peugeot, una torre que se convertiría en el edificio más alto de Latinoamérica, situada en el centro de Buenos Aires.

CAMBIO DE RUMBO: DEL CONTEXTO AL TIPO

Como se ha comentado antes el proyecto de Buenos Aires anticipa la nueva etapa de sus autores dedicada principalmente a la arquitectura de la ciudad, que al concentrarse en zonas de ensanche produce inevitablemente unas intervenciones descontextualizadas. Ante la desaparición de una materia prima funda-

mental en su arquitectura como es el lugar, con toda la información útil de proyecto que este otorga, Corrales y Molezún recurrieron a la faceta más disciplinar de la arquitectura, que debe ante todo resolver las cuestiones estructurales y constructivas basadas en la lógica y en la optimización de los recursos. En respuesta a esa ausencia de un contexto inspirador o condicionante aparece la arquitectura como tipo. La lógica pedía buscar una tipología estructural y constructiva que resuelva los problemas de un edificio en altura (o por lo menos con cierta presencia volumétrica) insertado en una trama urbana relativamente cartesiana.

La torre Peugeot supuso un laboratorio ideal para desarrollar un edificio tipo, modelo base para futuras intervenciones, adaptadas a diferentes programas y escalas, pero que mantendrán los principios del modelo original, un paradigma que Corrales y Molezún no superarían en sus futuras versiones: Hotel Hilton, Banif y Banco de Bilbao, fundamentalmente porque la macroestructura planteada en Buenos Aires no parece justificada en edificios de apenas 100 metros de altura.

Expuesto este cambio de rumbo que fue anticipado por la torre Peugeot y mandado por un cambio en la naturaleza de los encargos, resulta pertinente llamar la atención sobre la mayor cualidad de sus creadores: el dominio de la geometría. A partir de una retícula orientada permanentemente en el eje norte-sur que buscaba optimizar la morfología del solar, Corrales y Molezún generaban sus singulares plantas oblicuas y secciones dinámicas.

Buenos Aires es un ejemplo esta habilidad geométrica, que dio lugar a una planta de "simetría asimétrica"[1], que parte de la traza irregular de la parcela sobre la que debía edificarse la torre.

LA PLANTA: COMPOSICIÓN MODULAR

La utilización de una trama estructural como punto de partida del proyecto fue una constante en la obra de Corrales y Molezún. Colonizaban el solar con una urdimbre generalmente ortogonal que se componía de unas unidades modulares repetidas que podían someterse a un proceso de sustracción, adición o superposición. La trama en la mayoría de los proyectos era irregular, lo que daba lugar a una jerarquía de módulos que se diferenciaban por su tamaño, proporción y posición. Se modificaban dependiendo de la geometría del solar, del programa funcional, de la topografía o del soleamiento. De esta forma el esquema de malla general absorbía estos condicionantes particulares de cada proyecto haciendo que formaran parte de una unidad organizativa y plástica. Corrales defendía que los proyectos debían tener una norma o un método para luego romperlo, una suerte de "excepción que confirma la regla"[2]. Sin embargo encontramos cuatro proyectos fundamentales en la obra de sus autores donde la trama es innegociable e inquebrantable: el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, el Pabellón de Bruselas, la Residencia de Miraflores y el Edificio Peugeot.

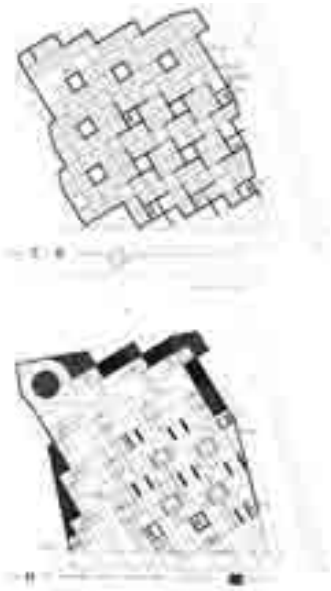
En la torre Peugeot la trama parte de la unidad que Corrales y Molezún consideran prioritaria según los requisitos de las bases del concurso: el coche. Una vez más utilizan su método, encontrar el módulo partiendo de las especificidades del proyecto, ya sean contextuales o programáticas. En este caso

1. Como Corrales la denominó: "Este edificio tiene una planta simétrica y asimétrica al mismo tiempo" CORRALES, Jose Antonio, *Jose Antonio Corrales: obra construida*, T6 Ediciones S.L. pp. 21-23, 2000.
2. "Todo proyecto que no rompe la norma me parece un rollo". TORRES, Elías. *Entrevista a José Antonio Corrales*. AA.VV. José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura, 2001, Ministerio de la Vivienda, p. 37, 2004.
3. Extracto de la memoria presentada por Corrales y Molezún al Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962, Legado Ramón Vázquez Molezún, Fundación COAM.
4. Curiosamente la trama de 6x6 metros es la que Corrales citaba en sus conferencias. Apareció mencionada por primera vez en la monografía de Xarait en 1983 y más adelante en las monografías del Consejo superior de Arquitectos de España y la dedicada a Corrales con motivo del Premio Nacional de Arquitectura (2004).
5. GOLDSMITH, Myron. *Myron Goldsmith. Buildings and concepts*. Ed. Rizzoli, 1987
6. Recordemos que hay dos versiones del proyecto dibujadas íntegramente. Parece por la documentación encontrada en los archivos de Corrales y Molezún que la versión entregada se dibujó en el estudio de Corrales y la versión descartada en el estudio de Molezún. Véase Legado 01. Ramón Vázquez Molezún. Ed. Fundación COAM. pp. 96-97, 2006.
7. Op. Cit. Extracto de la memoria presentada por Corrales y Molezún al Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962. Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM.

había que alojar 1500 coches en las plantas subterráneas, partiendo de un perímetro de parcela no muy extenso. La superficie que se debía dedicar a un sistema convencional de rampas y calles de circulación era superior a 30.000m2 lo que obligaba a excavar 9 o 10 plantas, por debajo de los 24 metros de profundidad, donde el cambio de la naturaleza del terreno sugería dificultades. La solución de los arquitectos españoles proponía 15 montacoches dobles con plataforma giratoria que distribuyen en cruz 16 vehículos por planta en seis plantas y media" para un total de 1490 coches. "Las plantas quedan totalmente ocupadas por vehículos con una superficie no útil mínima"[3]. Aparece entonces la retícula de 5,30x5,30 metros para dar cabida a dos coches en las plataformas y en cada módulo de aparcamiento (Fig. 1). Una brillante idea ensombrecida por la duda de si esa dimensión sería adecuada a las dimensiones de los vehículos hoy en día, o si el módulo de 6x6 metros hubiera sido más acertada[4].

Una vez establecido el módulo quedaba por determinar la orientación de la retícula. Dos condicionantes serán fundamentales en esta decisión: el primero definido por la restricción de altura del edificio, que estaba relacionado con la separación a los linderos de parcela. H=(Dx10) +7, siendo H la altura de la torre y D la separación a linderos. A mayor distancia de la medianera mayor altura de la edificación. Con la orientación de los ejes de la trama, no paralela a las calles, que plantean Corrales y Molezún la torre se separaba 25,80 metros, con lo que la altura posible es H= (25,8x10)+7= 265 metros, la máxima de las propuestas presentadas al concurso de las que se tienen datos. El segundo condicionante, quizás menos consciente en este caso (no lo nombran en la memoria), es el cumplimiento de la norma generalizada de los arquitectos de orientar el edificio en el eje norte-sur. Según se puede observar en el plano de emplazamiento (Fig. 2) hay una ligera diferencia de 4 grados de inclinación entre la orientación de la retícula alineada con la calle Esmeralda y el eje norte sur. Recordemos que la orientación norte-sur nace de la necesidad en la arquitectura de Corrales y Molezún. Sus primeros encargos (Herrera de Pisuerga, Miraflores) se remontan a la España de mediados de los años 50, la época de la autarquía, donde no había presupuesto para calefacción. De ahí la necesidad de abrir los edificios al mediodía buscando la máxima radiación solar en los duros inviernos de la meseta castellana. En el edificio Peugeot las circunstancias cambiaban, ya que había medios para realizar un edificio tecnológicamente avanzado. Aun así, el proceso de creación permaneció inalterable, remontándose los arquitectos españoles a sus primeros proyectos en los que se adaptaban a restricciones "puramente económicas y, claro, no te atreves a construir algo que no tenga una explicación lógica y funcional". Compartían en ese sentido la filosofía de Myron Goldsmith por la que un "edificio debería ser construido con economía eficiencia, disciplina y orden"[5] independientemente de los medios disponibles.

1



2

Fig. 1. Corrales y Molezún. Concurso para el edificio Peugeot. Buenos Aires. 1962. Fotomontaje que aparece en la portada de la memoria. Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM.

Fig. 2. Corrales y Molezún. Concurso para el edificio Peugeot. Buenos Aires. 1962. Planta nivel 0 (abajo) y planta tipo de aparcamiento (arriba).

ESTRUCTURA E INSTALACIONES

Corrales y Molezún describen la estructura de su versión definitiva del proyecto[6] como "unas torres de paredes de hormigón armado de 5,30x5,30 metros arriostradas cada 10 plantas por una cuadricula de 5,30x5,30 metros de vigas de hormigón armado de 3 metros de altura con huecos en Vierendell"[7]. Proponían una macroestructura (Fig. 3) formando una ménsula empotrada en el suelo que replicaba en gran medida las propuestas de la tesis de Myron

Fig. 3. Corrales y Molezún. Concurso para el edificio Peugeot. Buenos Aires. 1962. Plano de emplazamiento. Editado por el autor.

Goldsmith "El edificio en altura: los efectos de la escala" (ITT, Chicago, 1953), que anticipó un esquema estructural óptimo para edificios en altura, a la vez que demostraba que, por una cuestión de escala, el prisma miesiano y las estructuras apantalladas eran planteamientos obsoletos para estructuras verticales a partir de cierta altura. Al llegar a cierta dimensión estos esquemas estructurales dejan de ser óptimos ya que la estructura empieza a aumentar exponencialmente, por lo que los costes se disparan, al igual que la repercusión entre estructura y superficie útil.

Goldsmith recurría a las leyes de la naturaleza para explicar que un modelo de estructura adecuado para un edificio que tiene una determinada altura y un determinado volumen, deja de ser eficaz si aumentamos su tamaño manteniendo su proporción. Para ser funcional debería cambiar de proporción, de material o admitir menor resistencia. Para ello pone el ejemplo de los huesos. Un mismo hueso que tenga la misma función en un animal pequeño que en animal grande tiene una proporción mucho más esbelta en el animal pequeño (Fig. 4). Esta réplica de los principios de la naturaleza a los conceptos arquitectónicos, no en la forma si no en la lógica compositiva y estructural guio muchos de los proyectos emblemáticos de Corrales y Molezún, como el mencionado Pabellón de los hexágonos.

Su memoria para el edificio Peugeot hace probablemente la mención más evidente de la relación entre arquitectura y naturaleza en su obra. Sorprende incluso la retórica que acompaña a la primera parte del escrito, poco frecuente en los textos de sus autores, más dados a descripciones precisas, directas y austeras en las memorias de los proyectos:

"La solución es total y armónica.
(La torre) Es un organismo que ha crecido con un mismo sistema estructural y una misma modulación.
Está de acuerdo con la naturaleza.
Al estar de acuerdo con ella, vive"[8]

8. Ibídem.

Juan Daniel Fullaondo recordaba que Corrales y Molezún hablaban en los años 60 de la "arquitectura orgánica" cuando nadie en España utilizaba ese término[9]. En ese sentido eran continuadores del enfoque de los nórdicos (Aalto, Jacobsen, Utzon) que retomaron a su vez la idea de arquitectura orgánica de Sullivan y Wright: "Orgánico significa desarrollo y no funciones sin formas y formas sin funciones"[10]. Adoptaron una idea de arquitectura que recogía los principios de la naturaleza (no su estética), un concepto muy arraigado en Utzon: "Creo que la arquitectura no trata de copiar las formas de las plantas, sino de la disciplina que se encuentra en la naturaleza de un piñón para que este se convierta en un pino, y en una semilla de una buganvilla para que esta se convierta en una buganvilla; cada cosa tiene un cierto carecer interno y por ello pertenece a cierta naturaleza"[11].

Una vez planteada la macroestructura, aparece, como en el modelo de Goldsmith, una estructura metálica de segundo orden colgada de la estructura de hormigón formada por pilares esbeltos y forjados de poca sección. En Buenas Aires Corrales y Molezún dan, como siempre, una vuelta de tuerca al modelo original inspirador. En sus proyectos aparecen generalmente conceptos o detalles de otras arquitecturas y arquitectos, pero siempre asimilados y adaptados a un lenguaje personal con tal habilidad que los hacen propios, dejando así apreciar su firma, reconocible en la mayoría de los casos por la singularidad volumétrica de sus proyectos.

En este caso integran la macroestructura dentro de la volumetría de la edificación, definiendo su perímetro y su espacio interior. Son conscientes de que esa estructura de primer orden requiere de unos soportes de hormigón de gran inercia y por lo tanto de un perímetro considerable. ¿Por qué no utilizar esos soportes para albergar las circulaciones y las instalaciones de la torre? Los elementos multi-función son una marca de la casa. Recordemos que en Bruselas solo había un elemento, un paraguas, que era cubierta, soporte y bajante, que se apoyaba en una zapata-arqueta. El invento en Buenos Aires fue dar con esta "columna de columnas"[12] donde la estructura es la imagen del edificio, como si viéramos su radiografía. Una estructura lógica que aportaba muchas ventajas: flexibilidad de la planta al suprimir los grandes pilares característicos de los rascacielos; la rapidez de la construcción mediante el empleo de encofrados deslizantes; la eliminación del pandeo de los pilares metálicos; libertad para construir en varias etapas, acometer reformas posteriores y unir varias plantas entre sí; se facilita la absorción del empuje del terreno por medio de la construcción de arriba a abajo de las plantas superiores al suelo, evitando vaciar el solar por completo antes de comenzar la construcción[13].

Las instalaciones generales se ubicaban en la estación primaria en la planta -1, las conducciones generales se conducían en vertical por los pilares-cajón. Las estaciones secundarias de distribución se localizaban en las plantas de estructura situadas cada diez plantas. La distribución horizontal final se realizaba por unas vigas metálicas principales con forma de conducto rectangular que formaban cuadriculas de 5,30x5,30 metros.

CONCURSO

La empresa Foreign Building and Investment Company de capital argentino, francés y suizo promovió en 1961 la iniciativa de levantar en Buenos Aires la sede

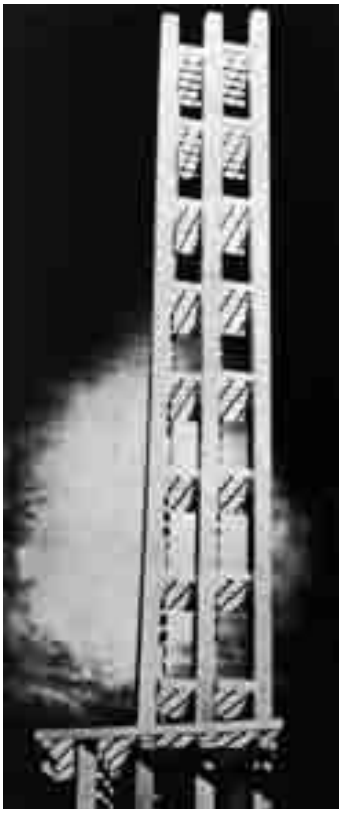


Fig. 4. Corrales y Molezún. Concurso para el edificio Peugeot. Buenos Aires. 1962. Fotografía de la maqueta de la macroestructura. Publicado en la revista Arquitectura n. 32.

9. FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa. "Sir Jose Antonio y Sir Ramón". *Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1993.
10. Op. Cit. GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, Harvard University Press, Fifth Edition, Fourteenth printing, p 668, 2002.
11. PUENTE, Moisés "La arquitectura ajena y la propia, Extractos de una conversación", *Jorn Utzon, Conversaciones y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, 2010.
12. "Hubiera sido hito: La columna de columnas rotaba bien", Elías Torres en AA.VV. *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura, 2001.* Ministerio de la Vivienda, p. 37, 2004.
13. Op. Cit. Extracto de la memoria presentada por Corrales y Molezún al Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962, Legado Ramón Vázquez Molezún,Fundación COAM.

Fig. 5. Myron Goldsmith. El efecto del tamaño en los huesos (izquierda). Sección del edificio propuesto en su tesis sobre las macroestructuras (derecha). Publicadas en Goldsmith, Myron. *The tall building: the effects of scale*. Illinois Institute of Technology. Trabajo de Master of science of Architecture. Supervisor: Ludwig Hilberseimer. 1953.

de la multinacional francesa del automóvil Peugeot. Encargó para ello la organización de un concurso internacional a la sociedad Central de Arquitectos, según sus normas y las de la Unión Internacional de Arquitectos. Una de las premisas del concurso es que fuera el edificio más alto de Latinoamérica, con un mínimo de 67 plantas y una superficie total de 140.000m2 que alojaría oficinas, viviendas y aparcamiento, además de zonas comerciales, auditorios y restaurantes. El concurso fue uno de los más relevantes de su época –se presentaron 226 propuestas de 30 países– con una dotación en premios ejemplar y un jurado[14] que en principio ofrecía garantías sobre la elección de un proyecto solvente y vanguardista. Esto desgraciadamente no fue así. Uno esperaría que con la presencia en el jurado de Marcel Breuer el fallo final pudiera ser interesante. La presencia de Arne Jacobsen podía haber cambiado el rumbo de los acontecimientos, recordemos como Eero Saarinen llegó a tiempo para rescatar el proyecto de Jorn Utzon de entre los proyectos descartados por los otros miembros del jurado del concurso para la Ópera de Sidney. Pero finalmente Jacobsen no puedo acudir por cuestiones de salud y la historia nos ha dejado un proyecto ganador y otros premiados y mencionados carentes de interés[15]. En su mayoría son alardes formalistas o versiones de modelos conocidos de edificios en altura, siguiendo en cada caso esquemas miesianos (Edificio Seagram) o nervianos (Torre Pirelli) o propuestas de arquitectura atomizada, tan en boga en aquellos años. Proliferaban entre los proyectos premiados un modelo híbrido entre las macroestructuras de Goldsmith y los prismas miesianos, alineada la estructura exterior de primer orden con el plano de fachada. Solo parece desmarcarse de lo previsible el proyecto del italiano Maurizio Scrapanti que recibió la última mención honorifica. Su propuesta no profundizaba en la solución estructural y proponía una planta romboidal justamente criticada por el jurado, pero proponía un dinamismo espacial interesante basado en unos espacios libres de varias alturas colonizados por vegetación que recuerdan a los utilizados por Noman Foster en la torre de Frankfurt tres décadas más tarde. También proponía una por entonces novedosa fachada de paneles orientables de aluminio accionados mediante células fotoeléctricas. Se quedaron sin premio otras propuestas[16] realmente interesantes como la brutalista que presentó Clorindo Testa o el proyecto de Corrales y Molezún, una icónica torre adelantada a su tiempo dotada de una elegante esbeltez y un equilibrio entre lógica estructural y constructiva. Su modelo de rascacielos fue pionero en el panorama arquitectónico de España, carente entonces y durante décadas posteriores de torres o edificios en altura de referencia.

IMAGEN

La propuesta de Corrales y Molezún no deslumbró al jurado a pesar de su singularidad, resultado de un alzado radical y desnudo, que enseña orgulloso la génesis estructural y constructiva del proyecto. Corrales decía que los "alzados salen solos"[17] como la expresión de la sección al exterior. En Buenos Aires este hecho resulta evidente, aunque no tiene por qué ser una virtud *per se*, ya que parece que lo mismo se podría aplicar a cualquier torre con cerramiento de muro cortina. Esto no es así. Pongamos como ejemplo el Seagram Building de Mies van der Rohe (Fig. 5), paradigma de la torre de vidrio. Si observamos la fotografía tomada durante la construcción observamos que la fachada no es el fiel reflejo de la estructura. Los forjados sí quedan marcados pero los pilares se camuflan detrás del muro cortina, cuyo ritmo vertical no es el intercolumnio sino es el que marcan los montantes de la carpintería exterior. En la torre Peugeot salvo en los extremos, la estructura se muestra tal cual en el alzado del

14. Jurado del Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962: El cuerpo del jurado fue nombrado de acuerdo con las normas de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) y la Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Fueron elegidos por la relevancia que hasta esa fecha obtuvieron en sus distintas actuaciones en el quehacer arquitectónico, urbanístico y pedagógico. El jurado se constituyó a partir del 7 de marzo de 1962 y trabajaron en forma permanente hasta dictar su fallo el día 26 de marzo de 1962. El jurado fue conformado de la siguiente manera: Presidente: Arq. Martin Noel, representante de la Entidad Promotora (Argentina); Secretarios: Arq. Francisco García Vázquez, representante de la Sociedad Central de Arquitectos -SCA- (Argentina). Arq. Francisco Rossi, representante de la Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos -FASA- (Argentina) Miembros: Arq. Eugenio Beadouin, representante de la Entidad Promotora (Francia); Arq. Alberto Prebisch, representante de la Entidad Promotora (Argentina); Arq. Aff onso Eduardo Reidy, representante de la Unión Internacional de Arquitectos ; UIA- (Brasil); Arq. Marcel Breuer, representante de la Unión Internacional de Arquitectos -UIA- (EE.UU. de N. América). Pocos días antes de constituirse el jurado, falleció repentinamente el arquitecto francés Jean Tschumi, quien representaba a la Unión Internacional de Arquitectos. En su lugar esta entidad nombró al arquitecto dinamarqués Arne Jacobsen, pero éste, por razones de salud, no pudo llegar a la Argentina, recayendo entonces la representación de la UIA en el arquitecto brasileño Affonso Eduardo Reidy". Publicado en: Vanegas Peña, Santiago. *La estructura como principio de orden. Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Cuenca, Ecuador, 2009.

15. Fallo del jurado del Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962: Los premios fueron adjudicados el 23 de marzo de 1962 de la siguiente manera: primer premio: anteproyecto número 182, arquitectos: Roberto Claudio Aflalo, Plinio Croce, Gian Carlo Gasperini, Sao Paulo, Brasil, y el arquitecto argentino Eduardo Patricio Suárez. 5.000.000 de pesos; segundo premio: anteproyecto número 142, arquitectos: J. Boinoux y M. Follianson, Paris, Francia. 2.250.000 de pesos; tercer premio: anteproyecto número 99, arquitectos: José Manuel Fernández Plaza, Julio Bravo Giralt, Pablo Pintado y Riba, Madrid, España. 1.750.000 de pesos; cuar-

Fig. 6. Edificio Seagram en construcción (izquierda). Fuente: http://rudygodinez.tumblr.com. Corrales y Molezún. Concurso para el edificio Peugeot. Buenos Aires. 1962. Fotografía de la maqueta (derecha). Archivo José Antonio Corrales.

fuste, donde el muro cortina tapa los huecos entre los pilares-cajón pasando por delante de los forjados pero marcándolos (Fig. 6).

En la memoria del concurso se hace referencia a como el "volumen destacará netamente sobre Buenos Aires", y se insinúa que la escala del solar y las calles limítrofes son reducidas para la volumetría de la torre: "Un rascacielos no se hace para el pequeño contorno de las calles adyacentes, sino para la ciudad, teniendo menor importancia su encaje próximo". Concluye la memoria haciendo una referencia poética (otra más en este proyecto, algo inaudito en las memorias de Corrales y Molezún, poco dadas al adorno y la adjetivación) a la materialidad de la torre: "La piedra nueva que es el hormigón armado subirá verticalmente abrigando la malla fina de vidrio de una madera poderosa"[18].

La torre Peugeot de Corrales y Molezún tiene la nada frecuente cualidad de tener cuatro alzados idénticos y simétricos a partir de una planta asimétrica. Parece un logro difícil de alcanzar a priori pero de una facilidad y una sencillez brutal cuando se observa la planta y los alzados del proyecto. Según Rafael Moneo «la arquitectura de Corrales y Molezún es transparente en sus intenciones y que en tal transparencia radica en buena medida su atractivo»[19]. Esta arquitectura exhibicionista se muestra orgullosa al exterior. Las estrategias compositivas y volumétricas se repiten en una sucesión dinámica que transmite el esplendor de la forma.

RÉPLICAS

Los proyectos no premiados para los concursos en el eje de la Castellana del Hotel Hilton (1967) y el Banco de Bilbao (1971) replicaron el concepto de la torre Peugeot, independizando una estructura de hormigón de primer orden de una estructura secundaria de pilares de acero de sección muy reducida que liberaba espacialmente la planta y proporcionaba una agradecidísima libertad de distribución, con la consiguiente flexibilidad de uso y posibilidad de cam-

to premio: anteproyecto número 114, arquitectos: Georges Bize y Jaoques Ducollet, Paris, Francia. 1.000.000 de pesos; quinto premio: anteproyecto número 46, arquitectos: Milton Pinto, Leonardo Turovlin y Enrique Besuievsky, Montevideo, Uruguay. 750.000 pesos; sexto premio: anteproyecto número 198, arquitectos: Carlos Arana Holder, Antenor Orrego Spelucín, Juan Torres Higueras y Luis Vázquez Pancorbo, Lima, Perú. 500.000 pesos; primera mención: anteproyecto número 25, arquitectos: Jose Luis Bacigalupo, Alfredo Luis Guidali, Jorge Osvaldo Riopedre, Hector Ugarte, Juan Maria Cáceres Monié, Fernando Ferrero, Alicia Mabel Mainero y el ingeniero Isaac Danón, Buenos Aires, Argentina. 400.000 pesos; segunda mención: anteproyecto número 120, arquitectos: Marvin Hatami y W. Lister, Denver,Estados Unidos de Norte América. 400.000 pesos; tercera mención: anteproyecto número 204, arquitectos: Charles T. Berger y Harold J. Landrum, Missouri, Estados Unidos de Norte América. 400.000 pesos; cuarta mención: anteproyecto número 71, arquitectos: Carlos F. Lange y Luis A. Rébora, Córdoba, Argentina. 400.000 pesos; mención honorífica: anteproyecto número 3, arquitectos: Marcos Konder Netto y Ulysses P. Burlamaqui, Rio de Janeiro, Brasil; mención honorífica: anteproyecto número 110, arquitectos: Eduardo Terrazas de la Peña, (mexicano), William Jack y Amhed E. Oral, Londres, Inglaterra; mención honorífica: anteproyecto número 113, arquitecto: Maurizio Sacripanti, Roma, Italia". Publicado en: Vanegas Peña, Santiago. *La estructura como principio de orden. Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962.* Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Cuenca, Ecuador, 2009.

16. Los proyectos con referencia 90 (Estados Unidos) y 191 (Brasil) son propuestas realmente interesantes. La primera adelanta una planta y una imagen muy similares a la Torre Telefónica de Campo Baeza. La segunda consistía en una serie de cajas apiladas alrededor de un núcleo central dejando interesantes espacios intersticiales entre ellas y unos alzados con una rítmica abstracta. Se pueden consultar imágenes y alguna planta de las propuestas presentadas a concurso en: Vanegas Peña, Santiago. *La estructura como principio de orden. Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, Ecuador, 2009.

17. "A nosotros la fachada nos ha venido dada a través de la planta y la sección, que son lo importante. La fachada siempre sale". Entrevista del autor a J. A. Corrales, junio de 2009.

18. Op. Cit. Extracto de la memoria presentada por Corrales y Molezún al Concurso Internacional de Anteproyectos Edificio Peugeot, Buenos Aires, 1962, Legado Ramón Vázquez Molezún, Fundación COAM.

19. Moneo, Rafael, "Apuntes para una lectura de la arquitectura de Corrales y Molezún". *Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1993.

Fig. 7. Corrales y Molezún. Hotel Hilton, Madrid, 1967. Croquis (arriba). Publicado en Corrales y Molezún Arquitectura. Ed. Xarait. 1983. Corrales y Molezún. Concurso para el edificio Peugeot. Buenos Aires. 1962. Croquis. Archivo José Antonio Corrales.

bios. La propuesta para el Hotel Hilton es la que mayores similitudes tiene con el modelo original. La planta acabó siendo simétrica aunque partió de un croquis muy similar al del proyecto de Buenos Aires (Fig. 7). El alzado de esta torre de 32 plantas de planta cruciforme es una fotocopia del alzado de la torre Peugeot, enfatizado el parecido al recurrir los arquitectos al mismo grafismo, materiales, sistema constructivo y a la misma referencia en la memoria al hormigón visto como la "piedra nueva"[20]. En el proyecto para el Banco de Bilbao, también de 32 plantas, se adivinan reminiscencias del Hotel Hilton. Se reproduce el concepto estructural y de las instalaciones generales del edificio, el mismo sistema constructivo y la estética de los materiales. Desaparecen en cambio los pilares-cajón y la macroestructura vertical se lleva a las fachadas norte y sur. El aspecto exterior deriva hacia un expresionismo alejado de la austeridad formal de sus precedentes.

La duda sobre el acierto de aplicar el modelo Peugeot en las propuestas para la Castellana surge a la hora de cuestionarnos la estructura. Volviendo a las tesis de Goldsmith diríamos que para las 32 plantas que tenían estas propuestas carecían de la altura (tamaño) suficiente para que resultara adecuado el uso de megaestructuras. Para estas dimensiones se ha demostrado que el modelo Bunstaf para la Lever House y el modelo m*iesiano* para Lake Shore Drive responden adecuadamente. Incluso parece acertado para edificios en el entorno de los 100 metros un híbrido entre megaestructura y el prisma miesiano como fue la propuesta ganadora de Sáenz de Oíza para el Banco de Bilbao, donde la estructura de hormigón es central –aprovechando la posición de ascensores, escaleras y servicios– atada por vigas de hormigón cada cinco plantas, lo que permite que las vigas no sean de canto excesivo por lo que esas plantas se aprovechen como superficie útil de oficina.

CONCLUSIÓN

Una torre donde la macroestructura se sustenta en unos potentes pilares huecos de hormigón armado que contienen los núcleos de comunicación vertical y las circulaciones de las instalaciones pertenece a una tipo que hoy nos resulta familiar. Recordamos ejemplos como la Torre de los Caballeros de Roche y Dinkeloo (Baltimore, 1969), el proyecto no construido para la torre Telefónica de Campo Baeza (Madrid, 1999) o la torre de Caja Madrid de Norman Foster (Madrid, 2008). Pero si echamos la vista atrás, este planteamiento en el año 1962 era muy novedoso.

Los proyectos no construidos de Corrales y Molezún no han tenido mucha repercusión mediática, quizá el Museo de Arte Contemporáneo de Molezún, Premio Nacional de Arquitectura en 1952, es el único que tuvo y ha tenido cierta difusión gracias a un grafismo poderoso y atractivo y a la admiración que entre sus colegas tuvo, entre ellos Sota y Fisac. La Torre Peugeot ha sido relegada a un segundo orden en la valoración de la carrera de sus arquitectos, en parte por la poca divulgación y las pocas explicaciones que sus autores daban de sus proyectos. Resulta por ello pertinente rescatar el proyecto de Buenos Aires para ayudarnos a conocer mejor la obra de sus autores. La torre Peugeot demuestra la modernidad de Corrales y Molezún, recogía y adaptaba a un modelo propio las recientes tesis de Goldsmith, sintetizándolas en un objeto arquitectónico donde la estructura y el sistema constructivo se muestran sin tapujos y donde se encuentran austeridad y lógica. Honestidad brutal.

20. "En el exterior el deslizado de los nucleos de comunicación se dejará visto, Piedra nueva". *J.A. Corrales R.V. Molezún Arquitectura*, Xarait Ediciones, p. 54, 1983.

EMILIO PÉREZ PIÑERO. PROYECCIÓN INTERNACIONAL DURANTE LA GUERRA FRÍA

Carmen Pérez Almagro

En plena postguerra mundial, cuando ya habían transcurrido quince años desde el final de la contienda que había enfrentado a medio mundo contra el otro medio y mucho de lo destruido durante el conflicto estaba aún por rehacer, los arquitectos comenzaron a plantearse nuevas formas de habitar. Estas formas se basaban en las nuevas técnicas depuradas por la industria bélica y en la emergente estética de la máquina, con el fin de dar respuesta a las demandas de la nueva sociedad surgida. Paralelamente, la escalada de la llamada Guerra Fría dejaba ver un panorama en tensión continua, lo que alimentaba pensamientos apocalípticos. Entre otras muchas soluciones, se imaginaban estructuras móviles que posibilitaran renovar los escenarios urbanos destruidos, a la vez de ser útiles en caso de catástrofe nuclear: bien como refugios o para trasladar los hábitats a áreas no contaminadas por la radiación. En definitiva, contemplaban la forma de vida nómada que pudiera ir cambiando de escenario y asentarse en otros lugares más favorables.

En este contexto, las investigaciones sobre estructuras metálicas de barras para cubrir grandes espacios, empezaron a tener un enorme auge, en contraposición con las clásicas bóvedas de hormigón armado, cuya construcción resultaba cada vez más cara por la necesidad de emplear una gran cantidad de mano de obra. Un ejemplo de este cambio de mentalidad es que la *International Association for Shell Structures* incluyó la palabra "espaciales" en su denominación, pasando a denominarse *International Association for Shell and Spatial Structures*.

En el panorama socio-político español destaca el régimen franquista gobernado por la autarquía e incomunicado con el exterior. En este escenario vivió Emilio Pérez Piñero (1935-1972), quien ejerció la profesión solamente durante diez años, tiempo suficiente para que haya pasado a la historia de la arquitectura como pionero en conseguir la plegabilidad y desplegabilidad de las estructuras espaciales. Su técnica se adaptó a las necesidades que demandaba la sociedad de la época como teatros ambulantes, salas itinerantes para cine, pabellones científico-militares, stand expositivos o cubiertas para instalaciones deportivas. Por ello, fue y sigue siendo un ejemplo de vanguardia con soluciones innovadoras que aún están sin superar. En la actualidad, su proyección interesa y es de reclamo por diferentes instituciones[1]. A pesar de trabajar

1. Entre las recientes publicaciones que citan a Pérez Piñero, cabe destacar: RIVAS ADROVER, E., *Deployable Structures*, London, Laurence King Publishing, 2015, portada, pp. 75-77.
VV.AA., *Pabellón español. XIV Muestra Internacional de Arquitectura*, Exposición *INTERIOR*, Biennale di Venezia 2014, Ministerio de Fomento y Fundación ARQUIA, 2014, p. 141.
Ha estado presente en la "Exposición Emilio Pérez Piñero un arquitecto experimental", organizada por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia (2015), en el Seminario-Taller "Cubiertas Plegables de Grandes Luces", en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, Ecuador (2015) y en "Coloquio Internacional Aportaciones Iberoamericanas a la Construcción de Cubiertas Arquitectónicas" en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Texas Austin (2013).

Fig. 1. Teatro Ambulante Desplegable, 1961. © Fundación Emilio Pérez Piñero.

en solitario, desde su taller en Calasparra (Murcia), llevó a cabo más de veinte proyectos experimentales para casi todos los continentes, incluido el satélite de la Tierra, ejecutó cinco obras y patentó cuatro estructuras. Sin embargo, los pocos recursos con los que contaba y las dificultades comunicativas de la época jugaron en su contra, a pesar de la rapidez con que ideaba y proyectaba sus estructuras.

En conexión con el panorama sociocultural del último tercio del siglo XX, conviene destacar la importancia que tenía el espectáculo del teatro para el entretenimiento de la población de Europa y América. Probablemente, por ese motivo en el año 1961 la Unión Internacional de Arquitectos que celebraba en Londres el VI Congreso denominado *Nouvelles techniques et nouveaux matériaux*, convocó un concurso para crear un *Teatro Ambulante* al que fueron invitadas escuelas y facultades de arquitectura de todos los países asociados. Pérez Piñero era estudiante de cuarto curso cuando participó con su proyecto *Estructura reticular estérea plegable,* en adelante *Teatro Ambulante Desplegable,* representando a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Por unanimidad del jurado, entre cuyos miembros se encontraban el arquitecto Félix Candela y los ingenieros Richard Buckminster Fuller y Ove Arup, el proyecto de Pérez Piñero resultó ser el ganador, obteniendo además una mención especial del jurado.

En este primer proyecto, Pérez Piñero se planteó una distribución novedosa de la zona de butacas y del escenario. Sin embargo, la solución realmente revolucionaria radicaba en las cuestiones constructivas[2], consiguiendo que el montaje y desmontaje fuese muy rápido y fácil de transportar y almacenar, sin exceder en volumen ni peso los límites que marcaban los elementos de transporte habituales de aquella época. Su novedosa solución se basó en una estructura que no necesitaba ser descompuesta para su transporte, resolviendo el problema geométrico de la articulación de las barras de forma que todas girasen y se adaptaran sin interferir unas con otras. El diseño consistía en un sistema reticular estéreo plegable que, una vez desplegado y rigidizado, generaba una malla espacial de doble capa y directriz curva. Para dar mayor facilidad a su transporte y montaje, la estructura se trasladaba completa y empaquetada de forma que el despliegue se realizaba desde el propio camión que la transportaba (Fig. 1).

A partir de este hito comenzó su proyección internacional. Fue galardonado en la VI Bienal de Arte y Arquitectura y III Bienal Internacional de Teatro celebrada en São Paulo; asistió a una exposición en Múnich; consiguió la medalla de oro en la XI Exposición Internacional de Patentes de Bruselas; su *Teatro Ambulante Desplegable* fue presentado en la Exposición de Cúpulas Desplegables celebraba en Tokio, y, en la Exposición Internacional de Arquitectura *Lieu Théâtre y Lieu Culturel* organizada por la *Maison du Théâtre* de París. El sistema estructural fue patentado en dieciséis países[3]. Paralelamente, las revistas de arquitectura e ingeniería más importantes del momento publicaron su obra[4], mientras la prensa no especializada se hacía eco de sus éxitos. Esta difusión supuso que su técnica fuera más conocida fuera que dentro del país, llegando a inspirar a las corrientes de vanguardia del momento. Es por ello que defendemos la tesis de que el primer proyecto realizado por Pérez Piñero, y algunos de los posteriores, influyeron en posturas más teóricas desarrolladas después por *Archigram*[5] y Cedric Price. Incluso en los visionarios

2. PÉREZ BELDA, E. A., "Constructive problems in the deployable structures of Emilio Pérez Piñero", en ESCRIG, F. & BREBBIA, C. A. (ed.): *Mobile and Rapidly Assembled Structures II*, Computational Mechanics Publications, MARAS 96, Southampton, 1996, pp. 23-34. PÉREZ BELDA, E. A., "Emilio Pérez Piñero", en PICON A. (Dir.): *L'art de l'ingénieur, constructeur, entrepreneur, inventeur,* Centre Georges Pompidou LE MONITEUR, 1997, pp. 360-361. PÉREZ VALCÁRCEL, J. B. y ESCRIG, J. F., "La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñero", *Boletín Académico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura A Coruña* n. 16, 1992, pp. 3-12. PUERTAS DEL RÍO, L., *Estructuras desmontables y desplegables. Estudio de la obra del arquitecto Emilio Pérez* Piñero, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 1989.
3. VV.AA., "Curriculum Vitae. Emilio Pérez Piñero, Dr. Arquitecto", *Arquitectura* n. 163-164, julio-agosto, Madrid, 1972, p. 2.
4. PÉREZ PIÑERO, E., "A reticular movable theatre", *The Architects' Journal*, August, 1961, p. 299. -"Project for a mobile theatre", *Architectural Design* vol. 31, n. 12, December, 1961, p. 570. "Expandable Space Framing", *Progressive Architecture*, June, 1962, pp. 154-155. "Travelling theatre", *The Student Architect* n. 1, 1962, pp. 20-21. "Bundle of bars becomes a building", *Building Progress*, March, 1963, p. 10. "Space Structures", The Architect & *Building News* n. 41, October, 1966, pp. 634-635. "Structures reticulées", *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 141, diciembre, 1968, p. 76-81.
5. COOK, P., *Architecture: action and plan,* London, Studio Vista, 1967, p. 79. Cook recoge la serie fotográfica, aunque no aporta ninguna información sobre el *Teatro Ambulante.*

Yona Friedman y Eckhard Schulze-Fielitz, preocupados en buscar soluciones al problema de la vivienda bajo los principios de movilidad, variabilidad y flexibilidad[6].

Durante el inventario de los fondos documentales del Archivo de la Fundación Emilio Pérez Piñero se ha podido comprobar abundante correspondencia de diferentes procedencias. Este hecho constatable denota el gran interés que despertó la obra del arquitecto en quienes buscaban una solución móvil, versátil, de fácil transporte y realizada con economía de medios. Desde principios de 1962, Pérez Piñero recibió encargos privados y oficiales de sus estructuras patentadas. El primero de ellos lo protagonizó Jean Mousty (Ginebra), que pretendía realizar un modelo mayor del *Teatro Ambulante Desplegable.* La siguiente carta es de N. Afonso Branco de Portimão, interesado en estudiar la explotación de la patente en su país:

> "[…] Agradecia-lhe, portanto, o favor de me enviar o mais detalhado material de propaganda que possa, para poder mostrar o mesmo às Autoridades Militares portuguesas e estudar a possível exploraçao da sua patente de tetos transportáveis, aquí em Portugal.
> Na expectativa das suas prezadas notícias, subscrevo-me com os protestos da minha muita subida estima e consideração"[7].

El tercer testimonio pertenece a Joseph Fox (Washington), quien pretendía contratar al arquitecto para que construyera sus estructuras en Norteamérica. Sin embargo, pese a lo atractivo de la oferta, Pérez Piñero decidió quedarse en España para avanzar en sus investigaciones y finalizar la carrera.

Acabada la carrera en junio de 1962, durante el transcurso del año siguiente, se centró en el estudio de modelos a escala de estructuras tridimensionales desplegables como la *Cúpula transportable y desplegable desde un helicóptero*. Este sistema lo pudo probar dos años después, cuando realizó el *Teatro Transportable para Festivales* que tenía la altura suficiente para colgar el modelo desde la clave y experimentar con él. El hecho de que un helicóptero transportase la cúpula era un tema que también estaba en el pensamiento de Fuller (revista *Time*, 1964) y *Archigram* (*Plug in City*), aunque en estos casos la cúpula no era desplegable, sino que se transportaba totalmente montada, lo que obviamente limitaba el tamaño de la misma. Mientras, en el caso planteado por Pérez Piñero, el helicóptero podía transportar una estructura con un tamaño incluso mayor a la aeronave de transporte, una vez desplegada.

La siguiente carta-encargo tiene fecha de junio de 1963. Con motivo de los preparativos de la Feria Mundial de Nueva York, el Comisario General de la representación española, Miguel García de Sáez, le encargó la cubierta que alojara el vestíbulo del Pabellón español. Pérez Piñero llevó a cabo una propuesta que finalmente no se realizó por falta de entendimiento con la organización.

Un hecho fundamental en la trayectoria del arquitecto se produjo en enero de 1964, cuando ganó el concurso restringido convocado por el Ministerio de Información y Turismo para proyectar el pabellón que albergó la exposición conmemorativa *XXV Años de Paz*. Paralelamente al montaje del pabellón en los patios de los Nuevos Ministerios de Madrid, se grabó un documental bajo el título *Un Techo para la Paz*, donde se narraba la creación y desarrollo de este proyecto y, como se citará más adelante, tuvo difusión internacional.

6. CALVO LÓPEZ, J. y SANZ ALARCÓN, J. P., "Arquitectura plegable para una década prodigiosa. La obra de Emilio Pérez Piñero y la arquitectura de los años sesenta", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* vol. 16, n. 17, 2011, pp. 114-127. PÉREZ ALMAGRO, M. C., "Pérez Piñero y las tendencias experimentales de la arquitectura de los años sesenta del siglo XX" en *Estudio y normalización de la colección museográfica y del archivo de la Fundación Emilio Pérez Piñero*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia, 2013, pp. 459-482. PÉREZ ALMAGRO, M. C., "Emilio Pérez Piñero at the context of the experimental architecture of the 60s", *First Conference Transformables* 2013 in the honor of Emilio Pérez Piñero, *New proposals for Transformable Architecture, Engineering and Design*, Editorial Starbooks, 2013, pp. 23-30. PÉREZ BELDA, E. y PÉREZ ALMAGRO, M. C., "La arquitectura desplegable conmemora los XXV Años de Paz. 50 Aniversario del Pabellón de Emilio Pérez Piñero", EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, aceptado: 17/12/2014.

7. Archivo de la Fundación Emilio Pérez Piñero, n. de referencia: ES_FEPP_S2_01_20_00003. En aquella época era lógica la preocupación de las autoridades militares portuguesas, ya que sus colonias africanas de Angola, Mozambique y Guinea-Bisáu se encontraban en pleno proceso de independencia.

Fig. 2. Makowski y Pérez Piñero en la Conferencia Internacional sobre Estructuras Tridimensionales celebrada en Surrey (Reino Unido), 1966.
© Fundación Emilio Pérez Piñero.

Mientras tanto, el arquitecto recibió otros encargos particulares como oficiales desde Latinoamérica e Irak. Alfonso Fernández de la Parra (México) se interesó por las estructuras de Pérez Piñero. La Embajada de España en Bagdad vio la posibilidad de hacer un teatro en Irak y que Pérez Piñero introdujera su técnica. La obra del arquitecto siguió su camino de reconocimientos en Caracas, cuando Eduardo Robles Piquer le escribió interesado por la tipología del *Teatro Ambulante*, en tanto que Armando Mencía y Marcel Curiel difundió su obra en Venezuela.

En septiembre de 1966, Pérez Piñero participó en el comité organizador de la *International Conference on Space Structures* celebrada en Londres, bajo la dirección del ingeniero Zygmunt Stanislaw Makowski[8] (Fig. 2). De nuevo su presencia en un encuentro internacional tuvo repercusión en la prensa nacional:

> "En la conferencia internacional sobre estructuras espaciales, que se acaba de celebrar en Londres, han obtenido un relevante triunfo las estructuras diseñadas por don Emilio Pérez Piñero, a quien dado el gran interés de sus trabajos, se puso un traductor especial, siendo el único que fue distinguido así entre los mil participantes a la conferencia, y habló en español ante la Asamblea"[9].

A finales de 1966 y tras este congreso, Pérez Piñero tuvo nuevos trabajos, aunque finalmente no se ejecutaron. Por un lado, la empresa londinense *Stewarts and Lloyds Ltd.* quiso fabricar las estructuras del arquitecto. Por otro, la sociedad *Aluminium Alloy Fabrications Ltd*. solicitó a Pérez Piñero un estudio experimental que incluyera pruebas de carga, con el objetivo de fabricar techumbres en Ghana. El año siguiente se inicia con la correspondencia dirigida a Pérez Piñero desde diferentes instituciones. J. Haswell, Director del Departamento de Construcción de *Robert Frazer & Sons Ltd.* en Hebburn (Reino Unido) le escribió atraído por su obra. También lo hizo el profesor S. J. Britvec de la Universidad de Pittsburg (Pensilvania, EE. UU.). Y en tercer lugar, Y. Carmiel de *Iron Constructions Barzelan Yabne Ltd.* pretendía construir en Israel las estructuras del arquitecto, aunque en esta ocasión, materializadas en acero.

Volviendo a España, la *Compañía de Iniciativas y Espectáculos S. A.* (CINESA) encargó a Pérez Piñero una sala de proyección con el sistema *Cinerama.* Para ello, el arquitecto construyó una *Cúpula reticular de triangulación poliédrica*, acondicionada para cine móvil que estuvo itinerando hasta mediados de la década de los setenta en las ciudades más importantes de España. A raíz de este proyecto ejecutado, la empresa inglesa *Joseph Hadley Service Ltd.* le encargó una sala para cine y teatro en Trípoli (Libia), por lo que Pérez Piñero tuvo que viajar a Londres en octubre de 1968. Quince días después envió al consultor de la empresa, Mohsen A. Khalek, dos posibles soluciones para la *House of Cinema and Theatre*. El tipo "A" consistía en dos cúpulas de 43 x 24 m de diámetro, con una superficie de 450 m^2 y capacidad para dos mil espectadores. Mientras que el modelo "B" tenía una sola cúpula de 50 m de diámetro, cuya superficie total era de 650 m^2 y un espacio para dos mil doscientas sesenta butacas. Cada proyecto, además del tipo de estructura, planteaba los mecanismos de movimiento del escenario, las cubiertas con su aislamiento y las construcciones anexas. A pesar de declinarse por el tipo "B" (Fig. 3), la empresa no podía hacer frente al presupuesto establecido, por lo que en este caso tampoco se llevó a cabo.

8. Meses antes de la conferencia, Makowski ofreció a Pérez Piñero una beca de estudios con una duración de tres años en la Universidad de Surrey, para que formara parte de su equipo de trabajo. Finalmente, el arquitecto no la aceptó, pese a contar con las comodidades e infraestructura que le ofrecía esta Universidad para que siguiera desarrollando sus investigaciones.
9. *La Verdad de Murcia*, 1966/10/01, p. 12. En este encuentro internacional se proyectó cuatro veces el documental *Un Techo para la Paz.*

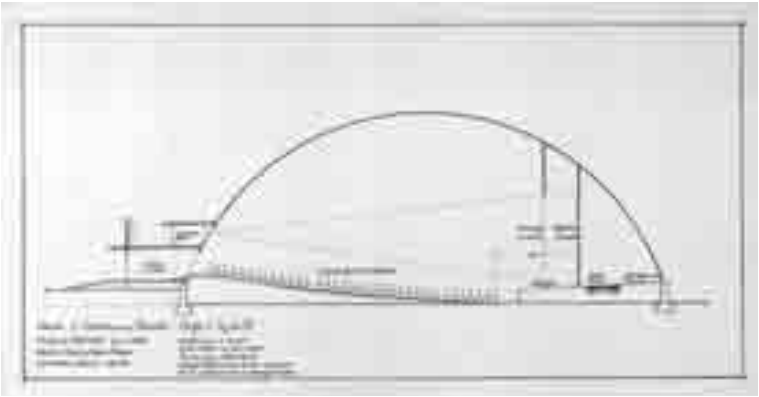


Fig. 3. Plano Tipo "B" House of Cinema and Theatre para Trípoli (Libia), 1968.
© Fundación Emilio Pérez Piñero.

Los avances técnicos conseguidos hasta la fecha lo convirtieron en un arquitecto de reconocido prestigio internacional, hasta el punto de que sus propuestas experimentales llegaron a interesar al gobierno de los Estados Unidos. Este hito lo protagonizó con ayuda de Félix Candela, con quien se reencontró en México[10], después de haberse conocido en el Congreso de Londres (1961).

Pérez Piñero viajó a América para buscar la colaboración de Candela en la venta de sus patentes al gobierno de los EE. UU. En el otoño de 1968, ambos arquitectos visitaron las oficinas del ejército americano en Washington donde mostraron los avances de Pérez Piñero en materia de estructuras desplegables. Como resultado de ello, meses después Candela recibió una carta de la Armada (NAVY) interesada por las patentes de Pérez Piñero para construir una base de operaciones científico-militar en la Antártida:

> "This Command is considering the use of geodesic dome in connection with activities in the Antarctic region. It has been brought to our attention that you represent the manufacturer of such a structure. If this is the case, the Navy Department would be pleased to consider your product in its plans.
> The contemplated dome would be about 150 feet in diameter, approximately 40 feet in rise, and capable of withstanding a vertical load of 130 1bs. per square foot. Since transportation by aircraft is a necessity, weight and bulk become critical factors. Also, ease of erection is important, since limited facilities are available in the polar region.
> A greater knowledge of your product is required in order to assess the feasibility of its use. Size and shape of numbers, type of skin, connection details, loading tests which have been made, weight per square foot, and any other pertinent data would be appreciated by this Command. The design procedure followed is of importance. For example, is "stressed skin" utilized? Has the design process been programmed for computer?"[11]

Asimismo, en noviembre de 1969, la Agencia Espacial NASA requirió otra patente registrada en EE.UU. de Pérez Piñero, con el fin de construir un invernadero en la Luna a la vez que le envió un plano del satélite para que eligiera el cráter donde ubicarlo (Fig. 4). *Apolo 12* había sido lanzado a la Luna, se trataba de la sexta misión tripulada del programa y de la segunda en alunizar. Basándose en las muestras traídas anteriormente, los biólogos de la NASA descubrieron que el polvo lunar era muy fértil. La idea consistía en colocar un invernadero en la Luna, de forma que mediante la fotosíntesis de las plantas allí ubicadas, se podría empezar a crear una atmósfera artificial en el satélite.

10. GÓMEZ DE CÓZAR, J. C., "Desde el otro lado del mundo: la colaboración entre Félix Candela y Emilio Pérez Piñero", en *Actas del Congreso Internacional. Miradas cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la Arquitectura española del siglo XX*, Pamplona 13-14 de marzo de 2008, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2008, pp. 135-140. Aprovechando su estancia, Pérez Piñero estuvo trabajando en un proyecto de tribunas plegables para poderlo presentar al gobierno mexicano. Aunque no se ejecutó, en el archivo de la Fundación está el estudio completo.

11. ES_FEPP_S1_03_00030. La carta está firmada por J. V. Tyrrell, *Head Structural Engineering Section Department of the Navy Naval Facilities Engineering Command.*

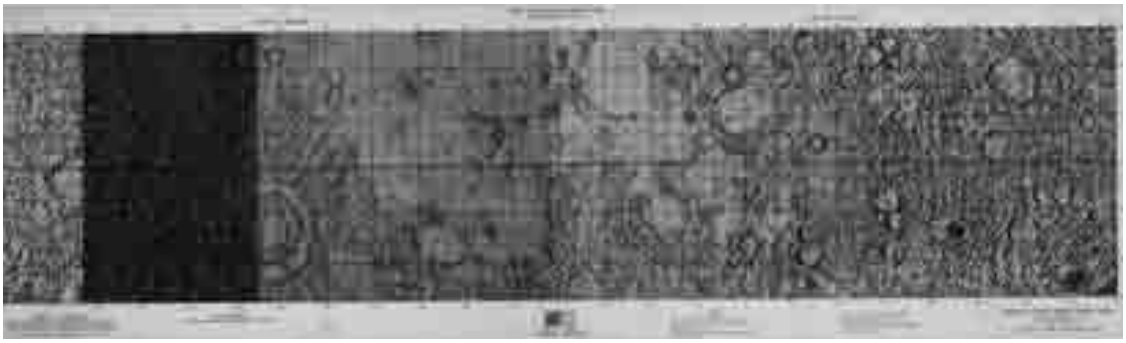


Fig. 4. Plano de la Luna, 1969.
© Fundación Emilio Pérez Piñero.

En palabras de Candela:

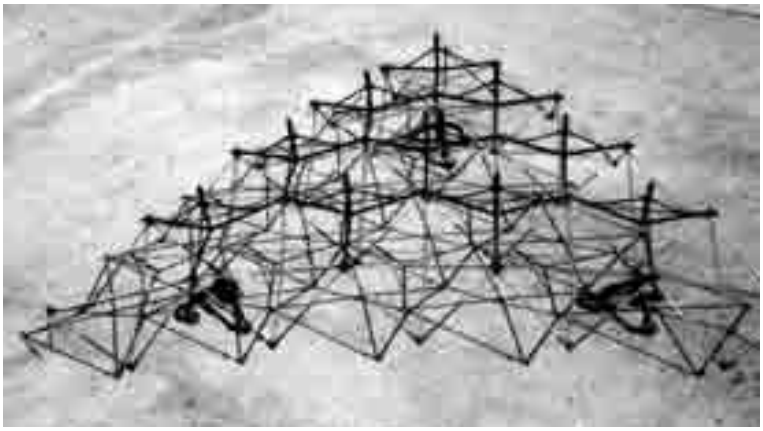
"Las cúpulas desplegables se adaptaban perfectamente a las características del problema, concentradas en un compacto haz, podrían acomodarse en la nariz del módulo lunar y abrirse con un mínimo de esfuerzo o, incluso, automáticamente con la ayuda de muelles, sistema ya iniciado por Emilio en algunos prototipos. Nos enseñaron con todo detalle los laboratorios de la Nasa, incluyendo el de cartografía, donde, nos dieron mapas, que envié de inmediato a Madrid, para que pudiéramos elegir cráteres del tamaño adecuado y el entusiasmo de todos iba creciendo. El único pequeño problema es que había que entusiasmar y convencer también a los jefes. Un dibujante de la Nasa quedó encargado de hacer una presentación gráfica con fotos y dibujos, para mostrarlos a aquellos en una próxima junta, uno de los argumentos que se utilizaron fue el de las ventajas publicitarias de una cooperación internacional en un proyecto de ese tipo, pero nos rogaron, por supuesto, que no divulgáramos el asunto hasta que este hubiera sido aprobado en principio por las autoridades. Habría sido estupendo que la primera estructura erigida en la Luna se hubiera construido en Calasparra, pero topamos de nuevo con la impenetrable barrera de la organización. La presentación a las altas jerarquías no dio resultado positivo y el entusiasmo se fue apagando, a juzgar por la correspondencia posterior"[12].

Pérez Piñero inició de inmediato el trabajo en el nuevo diseño, adaptando uno de sus prototipos al módulo lunar. Se trataba del *Módulo desplegable automático* (Fig. 5). Sin embargo, cuando su solución llegó a la NASA, ya era tarde y esta idea se abandonó. Pérez Piñero no sabía que la carta recibida de la Agencia Espacial había estado retenida durante bastante tiempo por los servicios de inteligencia mexicanos, que controlaban las comunicaciones recibidas por Candela. Lo mismo sucedió con el proyecto para el *continente blanco*.

A pesar del desenlace negativo de estos encargos, ambos arquitectos siguieron colaborando desde la reciente creada oficina en Madrid, denominada FÉLIX CANDELA & E. PÉREZ PIÑERO. ARQUITECTOS, ESTUDIOS Y PROYECTOS. A finales de 1969, junto a la empresa de Cayetano de Cabanyes, *Caltécnica S. A*. y aprovechando la experiencia de Candela tras construir el Palacio de los Deportes de México, concurrieron a un concurso internacional en el que había que realizar dos estadios deportivos con capacidad para cincuenta mil espectadores en las ciudades de Douala y Yaoundé (Camerún). En esta ocasión obtuvieron el segundo premio, aunque la obra tampoco llegó a realizarse:

"Il a été un grand honneur pour nous avoir obtenu le deuxième prix dans le concours de construction de deux stades sportifs à Yaoundé et Douala […] Nous vous prions de nous virer le montant de CFA 1.000.000 à la compte courant du Président et Vicepréside de CALTÉCNICA, S. A. […] De même, nous vous prions […] de nous remettre les plans que nous vous avons envoyés à la adresse […] Nous vous prions de croire, Monsieur, à l'expression de notre considération plus distinguée"[13].

12. CANDELA, F., "Emilio Pérez Piñero", *Arquitectura* n. 163-164, julio-agosto, Madrid, 1972, pp. 9-13.
13. ES_FEPP_S2_01_12_00023.



5

6

Fig. 5. Módulo desplegable automático, 1969.
© Fundación Emilio Pérez Piñero.

Fig. 6. Cúpula reticular practicable de directriz esférica para la plaza de toros de Campo Pequeno (Lisboa), 1971.
© Fundación Emilio Pérez Piñero.

Muestra de la imparable carrera de Pérez Piñero, esta vez en solitario, recibió el encargo de realizar una estructura para cubrir la Plaza de Toros de Campo Pequeno (Lisboa). En febrero de 1971, tras la visita de Antonio Ródenas Marín, representante del torero portugués Manuel Dos Santos, se puso a trabajar en el nuevo reto que pretendía cubrir el coso taurino. Para ello, ideó una cubierta portátil, la *Cúpula reticular practicable de directriz esférica*[14], inspirándose en el funcionamiento del diafragma de una cámara de fotos. Si bien no se realizó la obra, probablemente al coincidir con el fallecimiento tanto de Pérez Piñero como de Dos Santos, se trata de uno de los proyectos más complejos realizados por el arquitecto, que pese a haber sido modelo de inspiración para diseños posteriores parecidos, su elegancia, sencillez y bondad de diseño siguen sin ser igualados en la actualidad (Fig. 6).

La plasticidad y las geometrías cambiantes de los diseños de Pérez Piñero cautivaron también a Salvador Dalí. Nada más conocerlos, el pintor se sintió atraído por las posibilidades que podían tener estas esculturas en movimiento para sus sueños surrealistas. Auténticas estructuras vivas que se asemejaban a las imágenes que le producían sus autodenominados delirios. Uno de los

14. RAMOS JAIME, C. y PÉREZ BELDA, E. A., "The Guide-way of the 'Cúpula reticular practicable de directriz esférica'". *First Conference Transformables* 2013 in the honor of Emilio Pérez Piñero. *New proposals for Transformable Architecture, Engineering and Design*, Editorial Starbooks, 2013, pp. 99-104.

Fig. 7. Dalí y Pérez Piñero con la Vidriera Hipercúbica en París, 1971. Fotografía de Marc Lacroix.
© Fundación Emilio Pérez Piñero.

encargos a Pérez Piñero fue la *Vidriera Hipercúbica* para cerrar la boca del escenario del Teatro Museo de Figueres (Girona). Para ello, el arquitecto adaptó una solución creada para antenas desplegables de satélites artificiales con paneles solares. En noviembre de 1971, presentó la *Vidriera* a Dalí en Cadaqués, donde la repercusión fue mayúscula ya que estuvieron presentes reporteros del NO-DO, Televisión Española, la televisión inglesa y la prensa internacional. En esta presentación Dalí felicitó públicamente a Pérez Piñero diciendo que:

> "Será una Santa Chapelle de París en Movimiento"[15].

Unos días después, presentaron la estructura en la capital francesa, con la consecuente expectación que solía tener la aparición del artista en público (Fig. 7).

El día 8 de julio de 1972 terminó la proyección internacional de Pérez Piñero. Falleció en un accidente de automóvil cuando regresaba a Calasparra después de una sesión de trabajo con Dalí. Dos meses después de su muerte seguía recibiendo ofertas de trabajo y el reconocimiento internacional. J. P. Detournet, Comisario General de la *Foire & Salons Internationaux* de Nancy (Francia), le solicitaba un proyecto de stand expositivo, y, la Unión Internacional de Arquitectos le otorgó el premio *Auguste Perret* en su XI Congreso (Varna, Bulgaria).

15. *Los Sitios. Diario del Movimiento en Gerona*, 1972-11-12, p. 13.

EDIFICIO PEUGEOT: LAS PROPUESTAS DE ESPAÑA PARA EL CONCURSO DE PROYECTO DEL EDIFICIO MÁS ALTO EN LATINOAMÉRICA

Andrezza Pimentel dos Santos, Eneida Kuchpil

La primera curiosidad acerca de la historia del Edificio Peugeot es entender por qué razón se estableció como premisa en el anuncio del Concurso de Arquitectura en Buenos Aires, ser el edificio más alto de Latinoamérica. Construir el edificio más alto, establecer puntos de referencia en la ciudad y alcanzar los cielos son objetivos de la humanidad desde el principio de la formación de las ciudades. En Europa, la religión y el poder del Estado fueron los principales ejecutores de puntos de referencia en las ciudades, propagando torres y campanarios. Ya en ciudades típicamente capitalistas, el dominio del suelo urbano es del sector privado, ya que no hay exaltación de Dios (religión) ni del Estado (poder público). En este escenario de ciudades que exaltan edificios monumentales de la iniciativa privada está el objeto de análisis de esta investigación: el Edificio de Peugeot en Buenos Aires y el resultado del Concurso Público Internacional de Arquitectura de 1962. Por encima de las diferentes características de las ciudades contemporáneas, hay temas que, combinados, son reencontrados en todas partes y pueden ser objeto de reflexiones generales.

Perspectiva del edificio.

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando muchos países estaban con recursos financieros escasos, los Estados Unidos empiezan una segunda era de los rascacielos en Manhattan. Después de un paréntesis de casi dos décadas, surge la sede de las Naciones Unidas, una institución fundada por los aliados en 1945. En Nueva York también se construyen el Lever House, del despacho Skidmore, Owings & Merrill, que rompe con el escalonamiento impuesto por el código de zonificación de 1916 y el Edificio Seagram, de Mies van der Rohe, que muestra una tipología de edificio de oficinas repensada de nuevo, con la ruptura de los retiros impuestos por el código de zonificación. El modelo de edificio en altura representa la ascensión financiera de las empresas y del país, materializada en los mismos edificios que la representan. Con esta finalidad –ser cada vez más alto– es alterada la legislación de las ciudades, que incorporan a su realidad este tipo de edificación.

Si es cierto que el rascacielos es el objeto de perpetuación de la creencia de poder ejercido por medio de la altura, la necesidad del Edificio Peugeot ser el más alto puede tener más que ver con la simbología que con las necesidad real de la empresa. Esta posibilidad se comprobó en la descripción de los requisitos del programa y premisas del concurso.

En la tesis *La Estructura como Principio de Orden*, Vanegas Peña describe los antecedentes históricos del concurso, empezando por el largo viaje que Le Corbusier hizo a Buenos Aires en 1929. En su primera visita a Buenos Aires, invitado y auspiciado por la Sociedad de Amigos del Arte y la Facultad de Ciencias Exactas, Le Corbusier se quedó admirado con el potencial de la ciudad económica, social y geográfica. Comparándola a Nueva York, el arquitecto propuso la *Citte des Affaires* (Ciudad de los Negocios), en el área de Puerto Madero, como una pequeña Manhattan de Sudamérica. El ambicioso proyecto prevía cinco grandes rascacielos directamente sobre el río de La Plata, aparte de los grandes edificios de Buenos Aires.

Le Corbusier señala en su libro *Precisiones*, la sensación de aplastamiento y compresión en la ciudad más "inhumana que se pueda imaginar" y cómo esta sensación le hizo reinventarse para imaginar la salvación de Buenos Aires. De ahí surge la propuesta de la Ciudad de los Negocios.

La situación económica de la Argentina de ese momento era propicia para los planes ambiciosos de Le Corbusier. Exportadora de productos alimenticios hasta la Primera Guerra Mundial, Argentina tuvo una tasa de crecimiento del PIB casi sin precedentes en la historia: alrededor del 5% anual en los últimos 50 años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Después de la guerra y a partir de la crisis mundial de 1929, Argentina tuvo que buscar nuevas alternativas. Sin la entrada de inmigrantes y el capital extranjero en el país, tenía dificultad en encontrar nuevas formas para la economía. A partir de 1930, el país encontró en la industrialización un sustituto de las exportaciones.

En la primera década del siglo XX, se previa que el PIB de la Argentina superara al de los EE.UU. En 1910, Argentina fue la décima economía del mundo, el séptimo exportador y poseía 7% del comercio mundial y su nivel de educación superaba casi todos los países europeos, con la excepción de Francia, Gran Bretaña y Alemania.

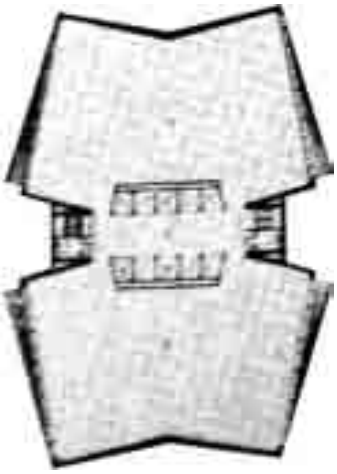
Entre 1958 y 1962, la Revolución Libertadora estaba en el poder. La política de este gobierno estableció la abertura comercial, promoviendo la exportación. Fueron favorecidos sectores clave como el petrolero, el de energía y el automotriz. En este escenario, se encontraba la Peugeot, industria automotriz que se había instalado en la Argentina en 1960 y que tuvo en sus primeros años de existencia una producción acorde con los planes iniciales de los inversionistas, con un crecimiento económico que le permitió vislumbrar los cielos de la "Pequeña Manhattan" de Sudamérica.

Algunos concursos antecedieron al del Edificio Peugeot en la Argentina, incluyendo dos ganados por el arquitecto Clorindo Testa: la sede del Banco de Londres y América del Sur, 1950 y el Concurso para la Nueva Biblioteca Nacional, 1958. La creatividad de las técnicas de construcción en la década de 1950 en la arquitectura latinoamericana es interpretada por Curtis como parte de su vitalidad. El autor considera "una obra que llevó los elementos estructurales, de servicio y de circulación a una plasticidad casi barroca."

Esta es la Buenos Aires que antecedió al Edificio Peugeot: la ciudad que presenció el paso de Le Corbusier y sus propuestas de rascacielos, que en la

década de 1960 tuvo su economía abierta para la exportación de automóviles y que fue objeto de concursos importantes con resultados expresivos para la arquitectura latinoamericana.

A principios de 1960, se solicitó a la Sociedad Central de Arquitectos de la Argentina la realización del concurso. La presuposición de los inversionistas era que el Edificio Peugeot debía ser el más alto de Latinoamérica, con 207 metros de altura y área aproximada de 140 mil metros cuadrados. La justificación no se basaba únicamente en la necesidad real del metraje construido en función del máximo uso del suelo urbano, sino en la necesidad de materialización de la realidad económica que la empresa Peugeot pretendía a partir de este icono capitalista: el rascacielos.



Planta del edificio.

En aquel momento, el edificio más alto de Latinoamérica era el Mirante do Valle, proyecto del Ingeniero Waldomiro Zarzur. Situado en Sao Paulo, el edificio fue inaugurado en 1966, con 170 metros de altura y 75 mil metros cuadrados, casi la mitad del área de construcción prevista para el proyecto del Edificio Peugeot. Este edificio sigue siendo el más alto del Brasil y se encuentra entre los 18 más altos de Sudamérica.

En Argentina, los dos edificios más grandes de la época eran el Edificio Kavanagh, de los arquitectos Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre, construido en 1934, con 120 metros de altura y 28 mil metros cuadrados; y el Edificio Alas, construido en 1950, con 141 metros de altura y 99 mil metros cuadrados.

Para los equipos latinoamericanas la dificultad para la solución del programa era evidente, principalmente relacionados con el diseño de la circulación vertical, estacionamientos, volúmenes de tanques de agua, la capacidad de las centrales eléctricas y otras infraestructuras. Tenían incluso dificultades de comparar el programa con obras existentes, como antes no había referencias latinoamericanas de este porte.

Los edificios más grandes de la Argentina contemporánea son incluso más pequeño que el programa de edificio Peugeot: el edificio El Faro Torres, construido entre 2003 y 2005, con 170 metros de altura, y el edificio Le Parc Figueroa Alcorta, Torre Cabia, construido en 2009, con 173 metros de altura.

El rascacielos, símbolo de la empresa Peugeot que estaba en expansión en Argentina, parecía un sueño real, posible de ser realizado a través de una financiación de otra empresa clave para la finalización del concurso: el “Foreign Building and Investiment Co. S.A.”, formado por inversores argentinos, suizos y franceses.

El concurso fue publicado a nivel internacional, con 886 equipos de 50 países diferentes confirmando su participación. Este gran número de inscripciones también se produjo debido a los altos valores de los premios, uno de los más grandes ofrecidos previamente en Concursos de Proyectos de Arquitectura.

Para el concurso, un juzgado fue seleccionado con arquitectos de renombre internacional: Marcel Breuer y Alfonso Reidy en representación de la Unión

Internacional de Arquitectos, Eugene Baudoin, Noel Martín y Alberto Prebisch, en representación de la Sociedad Argentina de Arquitectos y Frederick A. Ugarte en representación de la empresa Promotora. Se presentaron 235 obras, las cuales demandaron un mes de trabajo del juzgado para su análisis.

El terreno propuesto para el concurso adquirido por Peugeot se situaba en la esquina de las calles Esmeralda y Libertador, en una región de Buenos Aires que fue considerada la "Gran Puerta de Entrada". El lote estaba situado junto a la Plaza San Martín, local de concentración de la población y ubicado cerca de la estación de tren Retiro. La avenida Libertador conectaba el centro comercial, bancario y administrativo de la ciudad, así como conectaba todas las salidas de la Capital. El edificio se podía ver desde el Puerto de Buenos Aires en todos los accesos a la ciudad.

La legislación urbanística vigente en el momento del concurso era el "Plan Regulador Para La Ciudad de Buenos Aires" de 1958. El Plan Regulador proporcionaba un vínculo entre las zonas libres del lote y la altura del edificio, cuanto más alto era el edificio, mayor era el área libre de los fondos y laterales. También se proporcionaba una restricción a la superficie construida bajo el sol, y el fondo del lote poder ser construido sólo hasta la altura de 5,95m. En el terreno era obligatoria la previsión de porches cubiertos y el plan también describía las alturas mínimas de los entrepisos y no era permitido el uso de patios interiores.

El objeto de licitación fue el diseño de un edificio comercial y cultural con unos 140 metros cuadrados, y el valor máximo estimado para la ejecución de la construcción no podría exceder los 20 millones de dólares. Los elementos de la notificación correspondiente para enseñar el edificio como símbolo, era que la propuesta debería prever al menos 60 pisos; el elemento arquitectónico debería ser de fácil identificación en el paisaje; Debería ser un ejemplo de trabajo de la arquitectura contemporánea y el uso de la libertad de la planta que se requería para permitir la distribución de los diferentes espacios. Además de las plantas de oficinas, el programa previsto en la convocatoria contenía grupo cultural y social con dos salas de anfiteatro y foyer; 03 grupos de restaurantes, entre ellos uno con espacio para orquesta y baile; grupo de garaje para albergar 1.500 vehículos; grupo de servicios generales, como corredor público con recepción, edificio de administración, talleres, etc., más el grupo de instalaciones de ascensores, aire acondicionado, instalaciones bajo suelo, estación meteorológica, radio y televisión.

Durante un mes los jueces de la Comisión evaluaron más de 2.700 paneles de proyectos. Al final, se decidió adjudicar 06 proyectos, 04 menciones y 03 menciones honoríficas. El equipo formado por los brasileños Roberto Aflalo, Plinio Croce, Gian Carlo Gasperini y el argentino Eduardo Suárez recibió el primer lugar.

El equipo ganador propuso un edificio dividido en 03 partes, la torre, la base y un bloco bajo. Según las especificaciones presentadas en la licitación, la torre era un elemento monolítico y se presenta como un símbolo de las técnicas modernas. La plaza era el elemento que conectaba las circulaciones verticales para el acceso a la torre y tenía una función de plataforma de distribución de los flujos verticales y horizontales de acceso al edificio. El bloque

bajo se consideró como una consecuencia de la topografía, así como el elemento de la armonización con los edificios vecinos.

El dictamen del jurado describe la sencillez de la solución propuesta como una de las virtudes del proyecto ganador. Además, aclara la solución que el equipo Gasperini cumple con los requisitos de las necesidades de los programas en una solución con el poder singular de la síntesis. Describe la solución estructural de la concentración de esfuerzos en 06 puntos como positivo, porque además de permitir la máxima utilización de los pisos, permitiría las fundaciones de ser aún más eficientes. Alabanza el nivel del detalle, destacando el estudio en profundidad de las instalaciones de infraestructura.

Mismo tejiendo elogios para el ganador, el juzgado sugiere cambios en el proyecto que podrían alterar significativamente la solución final, que sería desarrollada en el proyecto ejecutivo. El cambio más importante se relaciona con la solución del diseño ganador para mantener todos los frentes con los mismos materiales de soluciones y aberturas, sin tener en cuenta las diferentes insolaciones en las fachadas. El cambio para la solución arquitectónica para favorecer la protección de los efectos solares fue solicitado en el parecer del juzgado. La solución de aparcamiento también fue cuestionada. La Comisión consideró que la solución propuesta era muy compleja y sería la de difícil evacuación. Por lo tanto, se determinó que el proyecto ejecutivo debería pronosticar una nueva solución, con estacionamiento normal para los coches.

Varias revistas publicaron el resultado del Concurso en la época. La revista Architectural Review, 1962, presentaba un artículo acerca del concurso, y describía el proyecto ganador como el más convincente y destacaba la calidad inusual de las perspectivas y presentación. Sin embargo, cuestionaba la solución estructural, ya que sólo la solución adoptada en la planta estaría marcada, al igual que los dos conjuntos de pilares internos. Según el artículo, esta decisión podría ser cuestionada por los puristas. Esta misma revista destacó la dificultad de ejecución de este proyecto, siendo necesario analizar la obra para ver cuánto del proyecto sobreviviría en la versión construida.

La Revista de Guanabara, 1963, presentó los resultados del concurso con todas las consideraciones del juzgado y el memorial de la especificación del equipo ganador. La Revista de Progressive Architecture, de agosto de 1962, presentó las críticas contra el proyecto ganador, y describe el primer premio como el más “endeble” de todos. Consideraba el proyecto del equipo de Estados Unidos, que no ha sido clasificado, como uno de los más interesantes y destacó la solución presentada por el proyecto del equipo francés, que ocupa el segundo lugar.

El artículo de Amparo López Bernal-Sanvicente describe el diseño ganador como un diseño convencional, resuelto correctamente, cumpliendo con los cánones estéticos del estilo internacional, sin presentar nada diferente de la estética “miesiana” y de lectura racional y funcional de las torres existentes en Buenos Aires.

En este artículo presentaba las 04 soluciones de los equipos españoles participantes: Bravo, Plaza Fernández y Pintado; Corrales y Molezún; Roberto Puig y Juan Manuel de Cárdenas. Acerca de procedimiento, se describe el reto

de los equipos de investigación sin precedentes tipológicos de español, ya que, a través del programa establecido, fue posible probar la arquitectura en una escala desconocida hasta el momento en España. También se presentó la mala situación económica que estaba en España en el momento, lo que impediría la realización de edificios de ese porte.

Los equipos españoles tenían sus propuestas basadas en estudios detallados de los edificios verticales más importantes construidas hasta el momento. En sus diseños, se desestimaron las soluciones de formas escalonadas como las adoptadas en la Torre de Madrid y el Empire State Building. Prefirieron adoptar soluciones de plantas rectangulares, mantenidos a lo largo de la altura del edificio, con la preocupación de mantener dimensiones en planta que permitan una iluminación más eficiente en la zona central. Esta solución de diseño se podía ver en los edificios como el Lever House y el edificio Seagram en Nueva York, o el edificio Pirelli en Milán, cuya planta no se caracterizó por una composición de adoquines como los de EE.UU.

El diseño del equipo Bravo, Fernández Plaza y Pintado, que consiguió el tercer premio, fue desarrollado a partir de esta tipología, que adaptaba las condiciones y requisitos del programa. El estudio de los edificios existentes permitió un análisis de los conceptos estructurales, dando como resultado una propuesta de una solución estructural con cuatro pilares triangulares en los extremos y cuatro pilares-pared que dividen la planta del edificio. La solución formal llevó a la colocación de los extremos de las cuatro secciones piramidales variables en cada piso, con un tratamiento completo con vidrio en las paredes laterales de 226 metros de altura y 48 metros de largo. Según López (1962), en la interpretación de las claves tipológicas del edificio Pirelli, el valor arquitectónico de esta solución es la simbiosis perfecta entre la tecnología y el arte. Las formas piramidales de apoyo externo tienen una expresión artística, como haces de luz apuntando hacia el cielo, y llevar a cabo a la perfección de las funciones de resistir las fuerzas horizontales de viento.

El edificio propuesto por Corrales y Molezún fue reportado por los propios autores como una planta simétrica y asimétrica edificio a la vez. Expresa la unión entre la arquitectura racionalista y orgánica. El plan se desarrolla en una malla de 5,30 por 5,30m, alineado con los ejes solares. La rigidez racionalista se rompe por la pendiente que da dinamismo a la planta.

La macro estructura del edificio se resuelve mediante la modulación en planta, en el que la red define nueve cuadrados que se convierten en volumen con muros de hormigón estructurales que soportan la estructura metálica secundaria. Abriga en su interior las escaleras, instalaciones y ascensores. Los nueve volúmenes estructurales con acabado de hormigón que apoyan el edificio están conectados por vigas de hormigón armado, que contrastan con el involucro de cristal. El diseño racional de la trama y la modulación de los pilares permitió el desarrollo armónico de todas las plantas del edificio y la repetición de elementos crea un efecto circular.

El diseño de Roberto Puig Álvarez es un edificio diseñado por una sucesión de plantas, dimensiones que cambian regularmente y que giran 45° alrededor de un núcleo central, tratando de facilitar la máxima iluminación de las oficinas. La imagen exterior es un gran volumen estratificado formado de

puntas piramidales que expresan su esbeltez gracias al giro de las plantas y puede ser considerada como una de las primeras manifestaciones de la corriente orgánica desarrollada por la escuela de Madrid entre los años 1958 y 1968.

La planta de la torre se desarrolla siguiendo una modulación de geometría cuadrada cuyas plantas sucesivas se están ampliando y reduciendo regularmente y girando 45° alrededor del núcleo de las torres. La torre se compone de paredes de hormigón armado y abriga en su interior el grupo de servicios y circulaciones verticales y el esquema modular que permite una normalización estructural, lo que facilita el proceso de construcción.

Juan Manuel Rodríguez Cárdenas presentó un proyecto que cumplía estrictamente las fórmulas estéticas del movimiento moderno, una composición basada en las directrices de estética "miesiana"– racionales y funcionales. El edificio adopta un volumen prismático simple de base horizontal, que resuelve la escala humana del edificio en el tejido urbano.

La estructura fue resuelta en hormigón armado en la base y sótano y estructura metálica en los otros pisos. La planta del edificio en forma de H presentaba una planta simétrica forzada, que por fuera se manifiesta en fachadas opuestas iguales, de acuerdo con la estética de los edificios de la arquitectura moderna.

Décadas más tarde, la tesis "La Estructura como principio de la Orden" describe todas las etapas del concurso, desde la publicación de la convocatoria hasta la divulgación del proyecto ganador, así como el análisis de las soluciones estructurales de los proyectos clasificados.

El edificio nunca fue construido, y no había ninguna justificación formal por su incumplimiento, pero se entiende que la crisis económica que enfrentó Argentina tras el golpe de 1962 y la alteración de la regulación urbana de Buenos Aires puede ser factor clave para que el símbolo de poder materializado en el edificio fuera ampliado.

La arquitectura de Argentina, a principios del siglo XX, se preocupaba con formas, materiales y estilos inconducentes con las necesidades constructivas del país. La inserción de los grandes edificios de la ciudad se vio influenciada por los rascacielos de Nueva York, y pudo ser considerado como una nueva fase de la importación de la arquitectura mundial. Esta nueva fase, sin embargo, encontró una base teórica más establecida y menos susceptible a la importación meramente formal. El Grupo Buenos Aires Austral en 1939, ha denunciado el uso generalizado de las premisas de la modernidad, y definió este nuevo lenguaje como una escapada pobre. Cuestiones de confort ambiental, materiales locales e incluso la forma de vida argentinos deberían adaptar las propuestas a su realidad.

Un concurso de arquitectura permite a que las propuestas de los diferentes países sean presentadas y discutidas, permitiendo influir en la arquitectura de ese sitio. Más que esto, el Concurso Peugeot, por su porte, ha obligado a los equipos españoles acercarse a la tecnología y la infraestructura aún desconocida en su país. Esto significa que los equipos españoles exportan a Argentina lo que aún no había de concreto en España. Este desafío permitió ganancias para

la arquitectura de su país y del receptor de la propuesta, ya que la complejidad de la cuestión significaba que los equipos analizan los iconos de los edificios de la arquitectura norte americana.

Igual que la dificultad de determinar la influencia directa en la arquitectura argentina y española de estos proyectos del Concurso para la construcción de Peugeot, es posible que el problema de la singularidad de la temática, es la posibilidad de los equipos españoles de dominar su complejidad para su aplicación en el futuro rascacielos europeo.

MÁS ALLÁ DEL ORNAMENTO

CARÁCTER, MODERNIDAD Y BELLEZA EN LA ARQUITECTURA

Alberto Pireddu

SIGNIFICADO DE LA DECORACIÓN EN LA ARQUITECTURA

En aquella extraordinaria fuente de ideas que, a pesar de su breve vida, fue la revista "Quadrante" de Massimo Bontempelli y Pietro Maria Bardi, varios escritos adelantaron temas y cuestiones que habrían encontrado sólo después la necesaria profundización teórica y proyectual. Entre ellos, el famoso artículo de Ernesto Nathan Rogers, *Significato della decorazione nell'architettura*[1], publicado en el número 7 de noviembre de 1933, una atenta y cuidadosa reflexión sobre la decoración en la arquitectura y sobre las diferencias fundamentales entre *decorazione* (decoración) y *ornato* (ornamento).

Para Rogers la *decorazione* es congénita a la arquitectura y no puede disociarse de ella, como es imposible separar la forma de un cristal de la luz que él refleja. Ella nace por una necesidad –sentimental e irracional– de belleza y evoluciona "más por opuestos dialécticos que para obedecer a un principio lógico de necesidad"[2]. Su tarea es desde siempre aquella de evadir la materialidad de la arquitectura, de trascender su inmanente realidad: explicar la obra de arte, revelando su contenido (su sentimiento ético, su función histórica) y a menudo, idealizándolo poéticamente[3]. Por eso, la *decorazione* "puede (...) conmover y tocar las románticas cuerdas de lo sublime, porque sus formas indeterminadas excitan la imaginación de quien observe, como si él gustara del abismo insondable del mar o de la cima de una montaña perdida en altisimas nieblas"[4].

En general, precisa Rogers, "el motivo es tanto más decorativo cuanto más vago es y permite al espectador completarlo en su propia fantasía o en su propia cultura"[5], como una ruina, un fragmento dotado de esperanza que vive en el germen de algo que vale más que un significado. Una forma de abstracción, entonces, que parece confirmar la idea de que la *Stimmung* –la atmósfera de un monumento– sea en sí misma un hecho decorativo. La luz, la sombra y las relaciones proporcionales entre las tres dimensiones son capaces de traducir en pura forma el misterio que, entre las naves de una catedral gótica, "vuela hacia arriba, hacia la pureza de los cielos"[6] o "penetra en la naturaleza dentro de la roca"[7] en los más oscuros escondites de un templo indiano:

> "(...) la *decorazione* ilude, crea profundidad donde había breves espacios, conduce hacia lo ignoto y lo infinito, más allá del limitado y bien definido trazado de la arquitectura"[8].

1. ROGERS Ernesto Nathan, *Significato della decorazione nell'architettura*, en "Quadrante" n. 7, 1933, pp. 16 y sig. Después en ROGERS Ernesto Nathan, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1939*, por MAFFIOLETTI Serena, Il Poligrafo, Padova, 2010, pp. 123-130.
En el Archivo BBPR está guardado un manuscrito titulado *Significado de la decoración en la construcción*, traducción al español del texto, lo que deja suponer que se trata de una conferencia o un artículo sobre el tema, del que no se han encontrado otras indicaciones.
2. Ibid. p. 124.
3. "(...) si el espíritu místico de un templo egipcio está simplemente implícito en la disposición de una planta o el orden social de Roma puede reconstruirse en la distribución urbana de los Foros o en la estructura de una casa pompeyana, si a cada tarea de la arquitectura le corresponde un determinado organismo, es decir una cierta lógica, el espíritu de la obra, su sentimiento ético, su función histórica, siempre se explica por la decoración: las muchas aplicaciones que esta ha asumido en los siglos encuentran su justificación y su origen precisamente en este deseo de dejar hablar al edificio y darle un alma (...)". Ibid. p. 125.
4. Ibid. p. 125.
5. Ibid. p. 125.
6. Ibid. p. 126.
7. Ibid. p. 126.
8. Ibid. p. 126.

El *ornato*, en cambio, es la manifestación formal de un determinado contenido decorativo y prevalece cuando el sentimiento supera la razón y se convierte en sentimentalismo. No hay en él alguna justificación crítica de las formas. Así, después de señalar que para juzgar la decoración no valen las categorías (lógicas) de lo bello y de lo feo porque "cada defecto y cada valor deben ser criticados o admirados (...) en las íntimas facultades de un hombre o de una época de ser o de no ser capazes de crear"[9], Rogers concluye su escrito recordando la ya alcanzada madurez de la arquitectura moderna/racional que muchos, erróneamente, creen carente de *decorazione* porque aparece desnuda de *ornati*:

> "(...) el espíritu parece maduro –escribe– para remontarse por encima de la vida contingente y encarnarse en formas completamente abstractas, es decir completamente decorativas"[10].

CUADERNO DE NOTAS. ORNAMENTACIÓN

El texto de Rogers contiene una inevitable referencia al ensayo de Adolf Loos *Ornament und Verbrechen* que unos meses más tarde (enero de 1934) Giuseppe De Finetti habría traducido y publicado anónimamente en "Casabella"[11].

Aquí, sin embargo, se considera fundamental una confrontación con las notas sobre *Ornamentación* escritas por Antoni Gaudí en 1878: se trata en ambos casos de escritos juveniles, imprescindibles para comprender la futura obra de los dos arquitectos.

En sus notas, Gaudí utiliza indistintamente las palabras "decoración" y "ornamentación", pero está claro que hay una diferencia entre una decoración/ornamentación que tiene su propia elocuencia y otra que "nada significa y que nadie entiende"[12]. Es suficiente comparar el Partenón y la contemporánea *Opéra* de Charles Garnier para entenderlo: en Atenas los materiales más preciosos –el mármol Pentélico, el marfil y el oro de los dioses, las piedras preciosas, el bronce– constituyen la esencia misma del edificio y no hay ninguna diferencia entre material y lugar, material y expresión[13]; en París, al contrario, "los mármoles de todo el mundo"[14] no pueden ocultar "las miserias y el descuido"[15] de las soluciones y de los detalles, realizados "imitándolo todo y no satisfaciendo nada".

Para Gaudí el carácter de una arquitectura, entendido como "la definición de (sus) circunstancias estético morales"[16], es el criterio de la decoración/ornamentación, a cuyo ámbito pertenecen las medidas y las proporciones de un edificio, es decir su grandeza:

> Las grandes masas son siempre en sí un elemento de la elevada ornamentación; por ejemplo, los tambores de dos metros que componían las columnas del Partenón, ¿qué ornamentación se podía desear para ellos? Para el capitel cuyo ábaco tenía una altura mayor que el codo de los atletas y cuya huella hubiera sido de miope al lado del equino, ¿qué ornamentación mejor que hacer brillar en toda su pureza esta grandeza? ¿y qué más acertado que hacerla crecer, si cabe, por perfiles sutiles pero enérgicos, delicados, en ciertas partes, para indicar la finura y riqueza del material y poner de relieve la grandeza?[17]

Casi medio siglo separa las notas Gaudí del artículo de Rogers y no poca es la distancia cultural entre la Barcelona de *fin de siècle* y la Milán racional y moderna. Sin embargo, en muchos puntos, los escritos de Gaudí y de Rogers

9. Ibid. pp. 127-128.
10. Ibid. p. 128.
11. *Ornamento e delitto (1908). Traduzione da Adolf Loos*, en "Casabella" n. 73, 1934, pp. 2-5.
12. GAUDÍ Antoni, *Escritos y documentos*, El Acantilado, Barcelona, 2002, p. 69.
13. Cfr. LAHUERTA Juan José, *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Lampreave, Madrid, 2010, p. 12.
14. GAUDÍ A, cit., p. 68.
15. Ibid. p. 68.
16. Ibid. p. 50.
17. Ibid. p. 46.

parecen converger: en la metáfora del ritmo en la poesía para explicar el concepto de *ornato* y decoración/ornamentación; en la importancia que se atribuye al color que "acompaña a la forma, la comenta y le da valor"[18]; en los grandes monumentos del pasado presentados como *exemplum* de una extraordinaria coincidencia entre decoración y construcción –el Partenón, las catedrales góticas, los templos egipcios y orientales.

La principal diferencia entre las dos interpretaciones, está en aquella "separación" entre decoración y construcción que, imposible para Rogers, Gaudí la describe como real y definitiva[19]:

> "Y es que la imposibilidad es manifiesta, nada significa que todos los tesoros de Napoleón III estuviesen a la disposición del arquitecto Garnier desde el momento en que las construcciones andaban separadas de la decoración, y ésta en contra de aquellas (...)"[20].

La razón de esta separación se tiene que buscar en la pérdida de contacto de la arquitectura con "las cosas verdaderas, las cuales, en definitiva, están *más allá* del arte, de lo 'puramente plastico'"[21]; en el uso inadecuado de los recursos materiales y económicos disponibles.

Por eso, la mayor contribución del maestro catalán a la evolución de la decoración en la arquitectura está dada precisamente por su extraordinaria capacidad de perseguir "la alta calidad ornamental, el poder de la elocuencia"[22] a través de la optimización de los elementos ofrecidos por la producción industrial. Consideremos, por ejemplo, la forma en que la estructura, la geometría y el ritmo se encuentran en la fachada de la Casa Vicens, gracias al equilibrio entre verticalidad y horizontalidad generado por las hiladas de piedra y azulejos, o el diseño magistral de la baldosa monocroma del pavimento hidráulico de la Casa Batlló, que, gracias a su versatilidad, le permite obtener los mejores efectos formales[23].

BARCELONA: LA INEFABLE ATMÓSFERA DE UNA CIUDAD

Una fotografía, conservada en el Archivo BBPR, retrata a Ernesto Nathan Rogers mientras que se protege la cara (en broma) frente a la vista de la casa Milà. ¿Quizás la obra de Gaudí es demasiado rica en *ornati*? ¿Quizás en ella se ha traspasado el límite sutil entre *decorazione* y *ornato*? No se da a conocer el pensamiento de Rogers en ese momento, pero la imagen es significativa: relata al arquitecto frente al edificio más representativo de la Barcelona de principios del sXX; ciudad a la que él habría intentado interpretar –junto con Ludovico Barbiano di Belgiojoso y Enrico Peresutti– en el proyecto para el edificio de la Hispano Olivetti, en el número 18 de la Ronda de la Universtat[24].

Son los mismos autores quienes evocan esta "reconstrucción interior, puramente mental, del clima de la ciudad"[25], incluyendo una "intensa relectura de la obra de Gaudí"[26], en las páginas del número 118 (1965) de "L'Architettura Cronache e Storia", dirigida por Bruno Zevi:

> "Al proyectarlo no hemos querido ni podido prescindir del carácter urbanístico y arquitectónico de la ciudad de Barcelona. Además, hemos intentado contribuir con un diseño inédito que nos permitiera ser nosotros mismos en un ambiente que tiene carácteres propios. Este acercarse a la realidad intentando capturar su esencia sin preconceptos de carácter formal y doctrinario es, además, uno de los principios del Movimiento Moderno, si los liberamos de algunas superestructuras que poco a poco han congelado la libertad que era intrínseca a su razón histórica y cultural (...)

18. ROGERS E. N., *Significato della decorazione nell'architettura*, cit., p. 128.
19. "Entre construcción y decoración, Gaudí no establece jerarquías. No es la decoración la que se ha desarraigado de la construcción, tal como establecería el proceso ortodoxo de la modernidad, que empieza pensando la decoración como algo superfluo y acaba considerándola un 'delito', mientras que, al mismo tiempo, asigna a la construcción el papel de conservar las esencias de lo útil y verdadero. Bien al contrario, en la proposición de Gaudí construcción y decoración se encuentran al mismo nivel, tienen el mismo valor, e incluso se diría, atendiendo a la primera parte de su enunciado, que es por la construcción por donde ha empezado ese alejamiento entre una y otra. La construcción se inhibe y, al mismo tiempo, como consecuencia, la decoración pierde pie: construcción y decoración, en fin, se extrañan mutuamente". Cf. LAHUERTA J. J., cit., p. 13.
20. GAUDÍ A, p. 69.
21. LAHUERTA J. J., cit., p. 14.
22. Ibid. p. 23.
23. Ibid. pp. 23-37.
24. El edificio de la Hispano-Olivetti en el número 18 de la Ronda de la Universitat fue encargado por Adriano Olivetti al grupo BBPR en 1959 y se terminó en 1964. Al proyecto y a la realización colaboró el arquitecto español Josep Soteras Mauri.
25. BONFANTI Ezio, PORTA Marco, *I progetti d'eccezione: l'opera come microcosmo*, en *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 206.
26. Ibid. p. 206.

El carácter formal, que tiene su expresión más fuerte en las obras de Gaudí, lo hemos intentado captar, rechazando enteramente cualquier forma de imitación (...), animando la superficie de las fachadas y con una cierta *spagnolesca* riqueza de materiales que en otros lugares nunca hemos usado (...) También el volumen técnico de los ascensores y la chimenea tienen su origen en un sentimiento similar"[27].

Y justo esta elaboración, tan fuertemente arraigada a las "pre-existencias" y dedicada a la "búsqueda de una mutua reactividad entre el edificio y el ambiente"[28], constituye el contenido (histórico y cultural) de la *decorazione* del edificio, la razón de su elocuencia. Las vibraciones luminosas de la ciudad, el motivo de los sucesivos voladizos alusivos a las tribunas típicas del paisaje urbano del Ensanche, el oro de los acabados que recuerda la riqueza y la sofisticación expresiva y formal de la filigrana de los trajes de luz de los toreros –el azul y el rosa evocante las telas de esos trajes[29]– se 'rescatan' de la condición de *ornato,* en el que un cierto "barroquismo barcelonés" los había relegado, para convertirse en una nueva *decorazione* en el sentido más alto de la palabra.

Toda La distancia entre *ornato* y *decorazione* está en aquella interpretación, literaria y culta, de las "pre-existencias" que permite a la arquitectura moderna de acercarse a la realidad cogiendo su esencia. Una atención hacia el ambiente que puede ser, a la vez, "consonancia" con el estilo de una ciudad, "resonancia" y "alusión": pensemos, por ejemplo, en la rehabilitación del *Palazzo Ponti* en via Bigli en Milán, donde se reintegra el espacio original del Patio de Bramante; en la reconstrucción del *Piccolo teatro* de la ciudad de Milán, en el que "la forma de la cubierta se refiere al clima del teatro isabelino" o, finalmente, en el episodio magistral de la *Torre Velasca*. Etapas fundamentales de un recorrido lineal y coherente "hacia un destino lejano y difícil, donde los valores se equilibran", donde la utilidad y la belleza, la técnica y la ejecución, la tradición y la renovación finalmente coinciden[30].

"Considerar el ambiente –escribe Rogers en su famoso artículo en "Casabella-Continuità" *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*– significa considerar la historia: (...) a partir del hecho de considerar el pasado y el presente en la interna motivación de los contenidos calificantes, se afirman y se consolidan cada vez más dos nociones que, aunque pareciendo contradictorias a primera vista, están perfectamente enlazadas. La primera es que los acontecimientos del pasado se justifican en sí mismos en la coherente consistencia de los actos originales que los determinaron; la segunda es que el presente es, a su vez, una creación original; esto en lugar de desintegrar la historia la unifica en un sentimiento de continuidad donde el pasado se proyecta en los acontecimientos actuales y estos se vuelven a conectar enraizándose en los antecedentes"[31].

El edificio Hispano-Olivetti se levanta sobre una manzana rectangular de aproximadamente 41x18 metros de ancho y se compone de dos plantas bajo tierra para aparcamientos, instalaciones y vestuarios para el personal de talleres; planta baja y planta altillo donde se encuentran la tienda de exposición y los talleres de reparación de máquinas de escribir y de calculadoras, seis plantas de oficinas; una planta ático con la Presidencia, la Sala de Juntas, la Secretaria General; una planta sobre el ático con una Sala de Conferencias que puede convertirse en una cafetería para los empleados.

27. ROGERS Ernesto Nathan, *Palazzo della Hispano-Olivetti a Barcellona*, en "L'Architettura Cronache e Storia" n. 118, 1965, p. 217.
28. PORTOGHESI Paolo, *Introduzione*, en *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, cit., p. VIII.
29. Cf. ROSSO Michela, *L'edificio della Hispano Olivetti a Barcellona, frammento di un dialogo*, en *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 271-282.
30. Cf. PACI Enzo, *Continuità e coerenza dei BBPR*, en "Zodiac" n. 4, 1959, pp. 83-115.
31. ROGERS Ernesto Nathan, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, en "Casabella-Continuità" n. 204, 1955, pp. 3-6.

Fig. 1. Edificio Hispano Olivetti en la Ronda de la Universitat. La fachada suavemente ondulada y la severa arquitectura barcelonesa que la rodea. Fuente: "L'Architettura Cronache e Storia" n. 118, 1965, p. 225.

La fachada norte, hacia la Ronda de la Universitat, transforma el tema del *curtain-wall* en una superficie convexa, siempre variable en las sombras, en las luces y los reflejos del paisaje urbano circundante, obtenida mediante los sucesivos voladizos de quince ventanas con respecto a la alineación de la calle. Entre las referencias directas de la fachada: la Casa de Isabel Pomar por el arquitecto Rubió i Bellver –a la que parece inspirarse la solución de los voladizos– y la Casa Batlló, de donde proviene la terminación del edificio que, en la solución adoptada para la planta ático, el volumen técnico de los ascensores y la chimenea, recuerda la fuerza plástica de la espalda del dragón y la torre con la cruz de cuatro brazos con los que Gaudí quizo terminar su obra maestra en el Passeig de Gràcia. En la fachada sur –al lado de un gran patio interior– se repite el motivo de los voladizos, pero se sustituye la cortina de tela utilizada en la fachada norte por un 'moderno' y más eficaz *brise-soleil.*

Sin embargo el episodio más importante de todo el edificio es sin duda la tienda, que ocupa la planta baja y la entreplanta, con espacios para la venta y la reparación de las máquinas de escribir y calculadoras. Estas están conteni-

Fig. 2. Edificio Hispano Olivetti. Detalle del escaparate de la tienda de exposición. Fuente: "L'Architettura Cronache e Storia" n. 118, 1965, p. 221.

das en esferas de metacrilato sobre apoyos de alturas diferentes, en un ambiente donde todos los materiales utilizados contribuyen a la búsqueda de una preciosidad mesurada y discreta, nunca ostentada: el pan de oro del techo, el granito rosa de España de la pared de fondo y de la escalera que conduce al altillo, la cuarcita gris plomo del pavimento, los cristales de los escaparates hacia la calle y de las lámparas[32].

La tienda es una demostración de cómo la *Stimmung*, la atmósfera de una arquitectura, es ella misma, para Rogers y su grupo, un hecho decorativo. Es aquí donde un producto industrial de largo consumo se presenta como un objecto precioso, una obra de arte, separándolo de su contexto de producción, aislándolo y suspendiéndolo en un espacio "otro" –de ilusión onírica y erótica– que le da una cualidad diferente. Es aquí donde se reúne una continuidad absoluta entre el diseño de las máquinas, su "simulacro" publicitario constituido por carteles y por materiales gráficos y los lugares donde esta imagen se forma y se ofrece al público, es decir las tiendas[33].

Pero no solamente esto: todo el edificio está pensado a partir de un riguroso control de las proporciones y de las medidas. "El módulo –precisan los autores en las páginas de "L'Architettura Cronache e Storia"– se repite en todas las superficies verticales y horizontales del edificio, de modo que este último se adhiere a una retícula imaginaria útil tanto a sus relaciones armónicas como al uso práctico de las medidas"[34] y esta retícula, construida sobre un cuadrado de 90 cm de lado, está claramente trazada en el plan de la planta tipo depositada en el *Ayuntament de Barcelona*: el lado del cuadrado fija la dimensión de las ventanas de la fachada norte, quince módulos con un total 5 habitaciones, cada una con la anchura de tres ventanas[35].

CONTINUIDAD DE UN DISCURSO

En 1958, con motivo de la publicación del libro *Esperienza dell'architettura*, Rogers vuelve sobre el tema de la *decorazione*, dedicándole un capítulo entero del libro[36]. Los términos de la cuestión parecen precisarse: el autor describe el "fenómeno arquitectónico" como la convergencia precisa de una "energía constructiva" y de una "energía decorativa" y explora la relación entre "medida" física de la arquitectura y su "grandeza", siendo esta última la cualidad abstracta de la medida. El ya lejano artículo de "Quadrante" se vuelve a publicar bajo el título *Il perché della decorazione*, ampliado y revisado, pero sin alterar sus premisas básicas, es decir la distinción entre *decorazione* y *ornato*[37], que se transforma esta vez en "la manifestación formal de la energía decorativa en todas sus acepciones"[38]. La *decorazione* interpreta las herramientas prácticas de la arquitectura (materiales y medidas) y les da validez estética en el tiempo, destacando el objeto en su realidad. La materia evoluciona naturalmente hacia a una autónoma expresión inmaterial y esto abre el campo de una estética que, aunque rigurosa en el planteamiento metodológico, tiende hacia los infinitos horizontes de la fantasía[39]. El edificio Hispano-Olivetti, contemporáneo a estas reflexiones, revela la fuerza de su propia energía decorativa y constructiva. No hay en él ninguna distorsión analógica o alegórica, sino la pura interpretación de una referencia externa (el ambiente) que, integrando el objeto, potencia su significado. Aunque *declinando* medidas diferentes, la obra de Gaudí y aquella de Rogers parecen poseer una grandeza parecida.

32. Para una descripción completa del edificio y una mayor documentación gráfica y fotográfica del mismo cf. ROGERS E. N., *Palazzo della Hispano-Olivetti a Barcellona*, cit., pp. 216-225.
33. "Ce qui est alors offert à la consommation esthétique du public n'est ni la technologie, ni la marchandise, mais une valeur 'ajoutée' une 'image' concrétisée dans le design. Les actions de destruction systématique de tous les systèmes de 'valeurs' culturelles lancées par le mouvement Dada rendaient possible l'apparition de nouvelles valeurs ou plutôt une substitution illimitée des 'valeurs', de même que les techniques figuratives expérimentées par les surréalistes entre les années Vingt et Trente, devenaient disponibles pour de-matérialiser la marchandise et la situer dans un espace d'illusion onirique et érotique". Cf. HUET Bernard, *Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, en "L'Architecture d'Aujourd'hui" n. 188, 1976, p. 54.
34. ROGERS E. N., *Palazzo della Hispano-Olivetti a Barcellona*, cit., p. 217.
35. Cf. ROSSO M. cit., p.280.
36. ROGERS Ernesto Nathan, *L'energia costruttiva*, en *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997, pp. 207-239.
37. Ibid. pp. 222-239.
38. Ibid. pp. 222.
39. Cf. Ibid. p. 227.

FERNANDO TÁVORA Y LA LOCALIZACIÓN DEL ESTILO INTERNACIONAL

Jorge Ramos Jular, Jorge Marum

1. UNA FORMACIÓN INTERNACIONALISTA DE 1945 A 1962

Con apenas 22 años, en 1945, Fernando Távora (1923-2005), un joven arquitecto licenciado por la Escuela de Bellas Artes de Oporto (EBAP), iniciaba su actividad profesional en el área de urbanismo del Gabinete Técnico de la Cámara Municipal de Oporto. Ese mismo año, respondía de manera crítica a un artículo publicado por el historiador Carlos Silva Lopes en el Semanario *Aleo*[1], donde se defendía la necesidad de una *arquitectura portuguesa tradicional.* En este contexto, Távora publica el texto titulado *O problema da Casa Portuguesa*[2]*,* donde se posiciona contra la cualificación de la arquitectura en base a tradicionalismos decorativos del pasado, intentando con ello, poner fin a la idea de una arquitectura de cariz formal y nacionalista, que la dictadura de Salazar persistía en afirmar.

El *'problema'* residía en aspectos de la cultura y de la identidad del pueblo, en aquello que se entendía como la necesidad de afirmación de una identidad local[3] y que el *Movimiento Moderno* insistía en universalizar. *"Um estilo nasce de um povo e da terra com a naturalidade de uma flor, e povo e terra encontram-se presentes no estilo que criaram em muitas gerações* […]"[4].

En este texto, Távora reconoce e identifica fragilidades del estilo moderno en la capacidad de resolver problemas de cariz cultural y epistemológico, para lo que propone una evolución del mismo a través de una *tercera vía*[5]. Aquello que describía como una necesaria reversión del pensamiento centrado en las masas, en pro de una centralización del *problema* en la humanización de la arquitectura.

Portugal era, en esa época, un país estancado. Un país que en ámbito de la arquitectura, por un lado representaba los valores de una nación y por otro, intentaba afirmarse del lado de la arquitectura moderna, pero raramente perdiendo su relación próxima con los valores de la nacionalidad.

En 1947, Francisco Keil do Amaral publica un manifiesto titulado *Una iniciativa necesaria,* que consistía en un intento de definir y afirmar *"fontes mais puras e coerentes para a formação de uma arquitectura moderna portu-*

1. LOPES, Carlos, 1945, *A tradição na Arquitectura e o ambiente regional*, Semanário Aleo, Ano 4, pp. 8-9.
2. Inicialmente publicado en el semanário Aleo en 1945, p. 10, más tarde en 1947, reescrito y publicado en *Cadernos de Arquitectura*, Lisboa, Editorial Organizações.
3. TÁVORA, Fernando, 1986, Conversaciones en Oporto. *Revista Arquitectura*, n. 261, p. 28. "Cuando yo pensaba que la arquitectura moderna iba a evolucionar hacia una consolidación de las situaciones locales, cuando yo esperaba por lo tanto una gran variedad de soluciones, lo que encuentro es una "Coca-cola" peligrosísima que se generaliza en el mundo. Cuando veo que la gente deja de beber el vino de su tierra – de buena calidad –, para beber esa especie de "Coca-cola", me quedo impresionado, en tanto que eso representa una especie de solución universal. A mí me parece que es exactamente la negación de aquello que no consideraba que debía ser la línea a seguir, porque, en cierto sentido, lo que está ocurriendo es que estamos volviendo a otra Carta de Atenas."
4. Ibid.
5. "Eu defendia neste texto [O Problema da Casa Portuguesa] o que se chamava a terceira via, no sentido de uma evolução da arquitectura moderna com capacidade de identificação com o tradicional (...) que reconhecia a incapacidade dessa arquitectura para resolver alguns problemas, não só em termos de construção (...) Resumindo a minha postura, o problema era procurar aquilo que eu chamaria uma arquitectura realista." en Ibid. p. 23.

Fig. 1. Lista de los participantes propuestos para el CIAM'59 de Otterlo. Fernando Távora aparece en la delegación portuguesa junto a Viana de Lima. Fuente: BANDEIRINHA, José, *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Oporto, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2012.

guesa". Keil y Távora, forman de este modo, dos discursos que comienzan a esbozar la necesidad de centrar la arquitectura portuguesa en la relación con el lugar, el hombre, la historia y la tradición. *"A casa fornecer-nos-á grandes lições, quando devidamente estudada"*[6], defendía Távora. Se esbozaba así una nueva noción de necesaria consciencia de una arquitectura vernácula, conocedora de un pueblo y de su cultura.

Aún en 1947, Távora inicia un viaje de tres meses por varios países europeos, entre ellos España, Francia, Bélgica, Holanda, Suiza e Italia, colabora con la asociación portuense *Organização Dos Arquitectos Modernos* (ODAM) y asiste al *1º Congresso Nacional de Arquitectura.*

Años más tarde, en 1951, el director de la EBAP, Carlos Ramos, en el intento de establecer un papel de clara apertura y permeabilidad a la aparición de la consciencia moderna, altera el sistema pedagógico del curso de arquitectura estructurado a imagen de la *Beaux-Arts* de Paris, introduciendo lentamente modificaciones hacia su modernización, e invita a su reciente ex alumno para

6. TÁVORA, Fernando, 1947, *O Problema da Casa Portuguesa*, apud TRIGUEIROS, L. (ed.), 1993, Fernando Távora, Lisboa, Blau, p. 13.

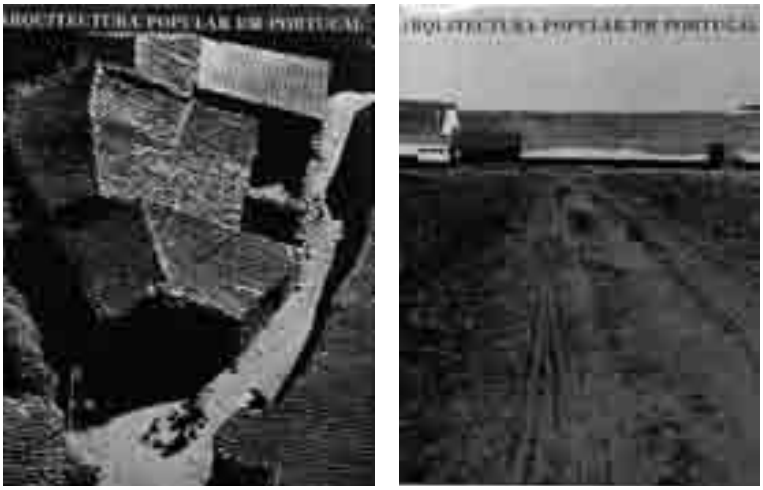


Fig. 2 Dos volúmenes de la 4ª Edición de 2004 de la publicación que resultó del Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, llevado a cabo entre 1955 y 1960. Fuente: Jorge Marum.

enseñar como asistente en el curso de arquitectura. Con 28 años en esa fecha, Fernando Távora inicia una carrera pedagógica a la par de su actividad profesional como arquitecto. Dos actividades que desde su inicio, aproximó en una constante dualidad resultado de su forma de estar y pensar en la arquitectura, y que hizo de sí mismo un autor "*ao mesmo tempo, testemunho e proponente*"[7].

En ese mismo año, Távora comienza un periodo de importantes viajes y contactos internacionales que le aproximarán a la práctica y debate de la arquitectura moderna, iniciando su participación en los CIAM (*Congrès International d'Architecture Moderne*) en su VIII edición de Hoddesdon en el Reino Unido, seguido de la IX edición de 1953 en Aix-en Provence, 1956 en Dubrovnik y en la XI y última edición de los CIAM en 1959 en Otterlo, en Holanda[8] (Fig. 1).

Con el apoyo del Gobierno portugués y por iniciativa del *Sindicato Nacional dos Arquitectos,* Keil do Amaral en 1955, asume la responsabilidad y da inicio al *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal.* Este proceso de levantamiento con una duración de cinco años, alcanza todo el territorio portugués continental dividido en seis zonas, culminando en 1961 con la publicación de dos volúmenes titulados *Arquitectura Popular em Portugal* (Fig. 2).

Távora se incluye en la iniciativa del estudio, perdiéndose por el Portugal profundo buscando el conocimiento real de una cultura próxima a las gentes y al espacio más vernáculo portugués. Este era un periodo complejo de la historia, con:

> "[…] uma Europa em ressurgimento, que alternava entre a radiosa esperança no futuro imediato e a autoflagelação de uma culpa nunca verdadeiramente expiada, quer para um Portugal sorrateiro, que procurava desesperadamente tocar as margens daquela esperança, sem contudo conseguir libertar-se do status opressivo, mesquinho e injustificadamente altivo dos tempos anteriores à guerra. Um tempo marcado pela intensidade de uma confrontação dialética permanente, que Távora faz reverter para a sua própria circunstância e que se manifesta nos diversos complementos da sua actividade"[9].

La idea del rechazo de un *estilo moderno* ganaría fuerza en sus textos reconociéndose también en sus obras como en el *Mercado de Vila da Feira*, de

7. PORTAS, Nuno, 2006, en Da Organização do Espaço. FAUP. Oporto, 8ª ed. p. VIII.
8. Álvaro Siza tuvo la oportunidad de presenciar todas estas estimulantes experiencias de carácter teórico, práctico y academico tal como nos recuerda, "Trabalhei no atelier como desenhador. O ambiente era muito bom, havia pouca gente, conversava-se muito, por vezes ele ia para fora, fazia viagens e quando voltava contava tudo com grande entusiasmo. É o caso dos congressos do CIAM que estavam numa fase muito criativa, complexa e às vezes conflituosa", ver en SIZA, Álvaro, 2013, Siza Vieira, "Trabalhar com o arquitecto Távora foi melhor do que qualquer estágio". Entrevista en el periódico Público de 10/04/2013. Consultado en http://www.publico.pt/cultura/noticia/siza-vieira-trabalhar-com-o-arquitecto-tavora-foi-melhor-do-que-qualquer-estagio-1590803.
9. BANDEIRINHA, José, 2012, en *Fernando Távora Modernidade Permanente.* Oporto, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, p. 15.

Fig. 3. Mercado de Vila da Feira, de 1953. Fuente: *Fernando Távora*, Lisboa, Editorial Balu, 1993.

1953, y en el *Pavilhão de Ténis* de la *Quinta da Conceição*, de 1958. En la primera se revelan las ideas ya defendidas en el *Problema da Casa Portuguesa,* sobre la humanización de la arquitectura y de la consciencia colectiva. La segunda, *"[…] é, acima de tudo, um manifesto, uma demonstração de um modo de fazer*"[10] (Fig. 3).

En 1960, con el apoyo concedido por la Fundación Calouste Gulbenkian, Távora inicia un viaje de estudios por los Estados Unidos y Japón. Un viaje destinado a visitar varias universidades de arquitectura norteamericanas, pero que se extendió con su participación en el WODECO (*Wordl Design Conference)* que tuvo lugar en Tokio[11], con el objetivo de conocer sus metodologías y programas curriculares, y buscando, al mismo tiempo, entender diferentes culturas y formas de construir el espacio. Gracias al profundo conocimiento adquirido en este periplo sobre el hombre, sus costumbres y su cultura, Távora regresa a Portugal reencontrándose con la arquitectura con una nueva visión y, en 1962, ya con cargo docente definitivo en la Escuela de Bellas Artes de Oporto, escribe uno de sus textos más importantes, *Da Organização do Espaço*[12].

2. EL CONTEXTO "MODERNO"

Sin lugar a dudas todos estos intercambios internacionales aludidos influenciarán la arquitectura de Távora. Sin embargo no olvidará en sus obras las enseñanzas de la tradición local, demostradas en un diálogo sincero con el contexto y mediante una elementariedad constructiva tamizada por la búsqueda de un lenguaje moderno, su propio lenguaje.

Para conocer mejor de qué modo Fernando Távora asumió los ideales modernos en su obra, será preciso contextualizar los principales temas de debate arquitectónico que estaban sucediendo a nivel global en los años de su formación académica y en los siguientes más próximos, coincidentes con su mayor actividad de intercambio internacional.

Una década antes de que Távora ingresara en la EBAP, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson organizan la célebre exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932 titulada *"Modern Architecture, International Exhibition".* El folleto explicativo de la muestra, titulado *Estilo Internacional: la arquitectura desde 1922,* basado tan sólo en criterios estilísticos comunes de las obras allí representadas, se convierte, sin embargo, en todo un manifiesto de intenciones que intenta deducir una nueva definición de estilo arquitectónico, al modo del análisis formal propio de la historia del arte[13].

Según Hitchcock y Johnson este *Estilo Internacional* se caracterizaba por tres principios estéticos. Según el primero, la arquitectura se concibe como *"espacio acotado"*, por lo que no debe considerarse como masa, sino como volumen puro "protegido" por superficies y planos, y en la que la estructura portante consiste en un esqueleto dotando de libertad a la organización de la planta. Según el segundo principio, la *regularidad modular*, se sustituye la geometría axial potenciando el control modular de la estructura y composición exterior de los edificios. Por último, el tercer principio asume la *renuncia a toda decoración*, otorgándose a cambio atención a la elección material, la

10. FERNANDES, Eduardo, 2010, *A Escolha do Porto, contributos para a actualização de uma ideia de Escola.* Tesis de Doctorado, Universidade do Minho (Portugal), p. 155.
11. Durante el viaje visita Universidades e Institutos como los de Yale, Harvard, Chicago, Massachusetts o Berkeley; y tiene contactos con profesores de la talla de Louis Kahn o Paul Rudolph.
12. TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço.* FAUP. Oporto, 4ª ed. 1999. Editado por primera vez en 1962.
13. Los autores de la muestra asumen esta relevancia histórica cuando escriben, "Now that it is possible to emulate the great styles of the past in their essence without imitating their surface, the problem of establishing one dominat style, which the nineteenth century set itself in terms of alternative revivals, is coming to a solution... There is now a single body of discipline fixed enough to integrate contemporary style as a reality and yet elastic enough to permit individual interpretation and to encourage growth.", Cit. en CURTIS, William, 1996, *Modern Architecture since 1900,* LONDRES, Phaidon, p. 257.

perfección técnica de los detalles y las proporciones y colocación de sus elementos compositivos como cualidades estéticas generales.

Pese a las críticas generalizadas sobre este punto de vista casi exclusivamente estético, el *Estilo Internacional* se convertirá en el cajón de sastre en el que se incluirán la mayor parte de las obras que asumían una respuesta arquitectónica mediante *"formas sencillas, escuetas y útiles"* que *"conduce a la formación de una corriente estética unitaria"*[14] tal como destacaba Alberto Sartoris en su *"Gli elementi dell architettura funzionale",* también de 1932, asumiéndose por tanto, la internacionalidad de la arquitectura moderna.

En este contexto, y de la mano de su maestro Carlos Ramos, Távora inicia el conocimiento de los ideales internacionales, pero siempre muy condicionado por la necesidad de relacionarse con la tradición, tanto local como histórica, preocupación que como sabemos no abandona a lo largo de su larga trayectoria. Parece que fue precisamente la visión estética de la arquitectura internacional, más condicionada por la imagen que por sus objetivos sociales, la que le llegó a Távora en sus años de estudio cuando nos indica:

> "[…]até certo ponto a modernidade era encarada dum ponto de vista estilístico […] onde se podia utilizar aquilo que então se chamava estilo moderno, que nessa altura estava a sofrer uma enorme evolução por influência da arquitectura italiana e alemã. Ainda apanhei o final da arquitectura italiana do fascismo, e ainda parte da alemã, com Speer e outros arquitectos do nazismo […] começava já a aparecer, triunfal, a arquitectura do Le Corbusier, já no final do meu curso"[15].

Suponemos que la influencia de la arquitectura italiana a la que se refiere Távora, será la realizada por el *"Gruppo 7"* de 1926 y posteriormente a partir de 1931 del MIAR (*Movimiento Italiano per l'Architettura Razionale*). Para ellos, y al contrario que para los ideólogos del *Estilo Internacional,* la estética quedaba relegada a un segundo plano, siendo la razón, incluso por encima de las necesidades funcionales, el principal fundamento sobre el que debía regir la arquitectura, siempre controlada por la sociedad.

De algún modo, toda esta diversidad ideológica, con polos de atención contrapuestos entre las visiones esteticistas americanas y las racionalistas europeas –cuyo valedor portugués era Viana de Lima–, unidas al reciente auge de la arquitectura brasileña[16], es conocida por Távora en su etapa como estudiante, siendo ya en ese momento consciente que todas estas tendencias internacionales, basadas en un debate abstracto alejado de la realidad[17], eran difícilmente compatibles con la idiosincrasia particular portuguesa. Comprobamos esta idea cuando criticando su formación universitaria constata que:

> "[…] o aparecimento de coisas tão diferentes criava no nosso espírito uma desorientação terrível […] tenho a impressão de que a crise que sofri a seguir ao final do curso nasceu precisamente de acertar ideias […] talvez essa crise Fosse também provocada por uma certa incompatibilidade entre uma formação racionalista e outra familiar, de ambiente; e também, de certo modo, com um temperamento que não se adaptaria a essa formação"[18].

Esta necesidad de unión entre el lenguaje arquitectónico contemporáneo y el enraizamiento de la cultura local la expresará cuando en *O Problema da Casa Portuguesa* escribe:

14. Cit. en GÖSSEL, Peter, LEUTHÄUSER, Gabriele, 2005, *Arquitectura del siglo XX*, Berlín, Taschen, p. 259.
15. Cit. en FERRAO, Bernardo J., 1993, Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987, en AA.VV. *Fernando Távora*, Lisboa, Ed. Blau, p. 24.
16. "[...] ao mesmo tempo surgiu também a arquitectura brasileira, com Lúcio Costa, Niemeyer, etc... Apareceu um livro, o 'Brasil Builds", en Ibid. p. 24.
17. PORTELA, César, 1998, Perfil de Fernando Távora, en DPA n. 14, *Documents de Projectes d'Arquitectura*, Barcelona, Revista del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya, p. 14.
18. FERRAO, Bernardo J. Op. Cit. p. 24.

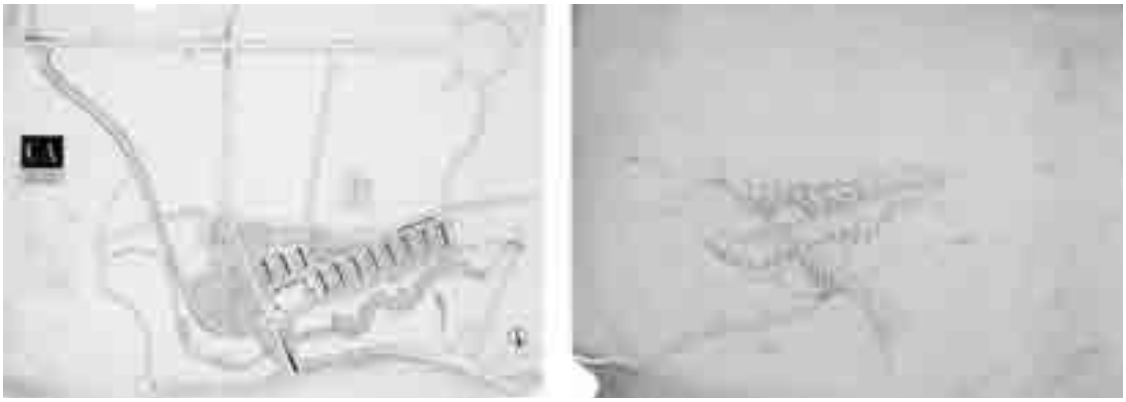


Fig. 4. Plan urbano de la zona de Campo Alegre, 1948. Fernando Távora. Fuente: BANDEIRINHA, José, *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Oporto, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2012.

"[…] Enquanto lá fora se lançavam as bases da chamada Arquitectura Moderna, diremos antes, da única Arquitectura que poderemos fazer sinceramente, os Arquitectos portugueses que orientavam as suas actividades no desejo inglório de criar uma Arquitectura de carácter local e independente, mas de todo incompatível com o pensar, sentir e viver do mundo que a rodeava".

Y continúa,

"Na Arquitectura contemporânea não é difícil entrever já uma prometedora solidez; surge um carácter novo das condições novas e porque essas condições nos afectam também a nós é Nela que devem entroncar-se a Arquitectura portuguesa sem receio de que perca o seu carácter"[19].

Este modo de asumir mediante una lectura personal el lenguaje de la modernidad no será, sin embargo, una novedad en los años que estamos analizando. En los CIAM de la década de los 50, pertenecientes a lo que Frampton denominó como tercera fase[20] liderada por la "generación central" y por la "generación joven" (entre la que se encuentra Távora), se produce una clara tendencia en la que se superan los ideales universales de la modernidad, dando paso a unos postulados en donde la arquitectura moderna fuese capaz de identificarse también con los valores de la tradición, tal como abogaba el propio Távora cuando afirmaba que *"a individualidade [portuguesa] não desaparece como o fumo, e se nós a possuirmos nada perderemos em estudar a arquitectura estrangeira"*[21].

Desde la redacción de la *Carta de Atenas* en el cuarto CIAM de 1933, los siguientes congresos no fueron sino una oportunidad de difundir los conceptos definidos y limitados de la arquitectura y el urbanismo que en ella se propugnan, basados todos en el tema universal de la *Ciudad Funcional.* En ella se plantean los principales temas sobre los que debe versar la urbanística moderna, tales como las disposiciones estéticas de las distintas partes de la ciudad, la división de ésta en zonas funcionales bien delimitadas, así como el modo de relacionarse la ciudad con su medio (Fig. 4).

Será precisamente en la primera participación de Távora en el congreso CIAM de Hoddenson, con el título *The Heart of the City*, cuando se produce el primer intento de crítica sobre la insuficiencia social de los planteamientos de la *Carta de Atenas*. Pese al aparente fracaso del mismo, derivado de la incapacidad de dar una respuesta común a los nuevos objetivos teóricos allí planteados, se consiguió prender la mecha de una nueva tendencia en la que

19. TÁVORA, Fernando, 1993, *O Problema da Casa Portuguesa*, en AA.VV. *Fernando Távora, Lisboa*, Ed. Blau, pp. 11-13.
20. RODRIGUEZ, Marisol, SEGRE, Roberto, 2009, Do coração da cidade - a Otterlo (1951-59), discussões de ruptura, a semente das novas direcções pós-CIAM, Rio de Janeiro, VIII Seminario Docomomo Brasil, p. 4. Consultado en http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/096.pdf
21. TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, Op. Cit. p. 13.

Távora se sentía especialmente cómodo, ya que aunaba la vanguardia arquitectónica con la defensa de los valores y formas locales[22]. Él mismo expresa este momento de cambio con las siguientes palabras:

> "Eu sentia que algo estava mudando profundamente nos CIAM e duvidava já da Carta de Atenas… tudo e todos estavam um pouco em crise e discussão. E isso era muito claro também em Le Corbusier e em Gropius que estava já nos Estados Unidos e começava a cometer as suas pequenas traições americanas..."[23] (Fig. 5).

Fig. 5. Fernando Távora junto a Le Corbusier en el CIAM'52 de Hoddesdon. Fuente: BANDEIRINHA, José, *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Oporto, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2012.

Frente al planteamiento anterior en el que la ciudad se concebía y analizaba desde un punto de vista fundamentalmente funcional, en el VIII CIAM se introdujo un nuevo elemento de análisis urbano, el concepto de "escala", que facilitó la identificación de cinco niveles de organización comunitaria. En cada escala, debía existir un *núcleo* dedicado a expresar mejor este sentido de comunidad. Estas cinco escalas eran el *poblado* o *grupo residencial primario*; el *barrio;* el *sector urbano; la ciudad* y *la metrópolis* o *ciudad múltiple*[24].

En este momento, el propio Le Corbusier se cuestionaba la validez de los postulados de los CIAM hasta ese momento, dando paso a partir de la siguiente edición a la nueva generación de arquitectos entre los que destacaban el grupo inglés MARS y Team X. Serán estos últimos quien tomarán el mando definitivo de la coordinación de las siguientes ediciones de los CIAM hasta la última de 1959 de Otterloo. En ellas, el tema genérico se centró en el concepto de *Habitat,* cuestionándose el rigor excesivo de las categorías basadas en el funcionalismo defendidas por los anteriores coordinadores de los Congresos.

Será necesario en este momento discutir acerca de la identidad, de los valores culturales y de la asociación humana como principios básicos del diseño urbano[25], todas ellas cuestiones donde Távora pudo sentirse más cómodo al identificar su ideario personal, basado en el respeto y conocimiento profundo de la tradición portuguesa, con las ideas más avanzadas de la vanguardia arquitectónica (Fig. 6).

Él mismo recuerda estos momentos de cambio con las siguientes palabras:

> […] Viana de Lima, un arquitecto notable que murió no hace mucho, era el único de nosotros que tenía relación con Le Corbusier. Estaba muy ligado a la arquitectura moderna pero, poco a poco, se fue interesando en la recuperación de edificios y acabó trabajando con la gente de monumentos. Con él fui a los congresos del CIAM. En el de 1953, oí a un Le Corbusier completamente diferente presentando el Plan de Chandigarh, y también a Rogers que mostró la Torre Velasca. Le Corbusier hizo un gran elogio del fuego como centro de la casa que no olvidaré jamás. Se sentía ya ese clima que luego llevaría el Team Ten. En esa época me interesó mucho Zevi desde el punto de vista teórico. Aalto no me influenció demasiado; Wright me resulta más afín. Aun siendo americano era un arts and crafts de la tradición inglesa. Wright aparece en una situación de mi vida en que me influye sobre todo por sus aspectos humanos más que por sus edificios.
>
> En realidad, yo soy muy portugués; quizá estoy influenciado por todos, pero no de un modo permanente. Me influye la arquitectura pero también muchas otras cosas. Lo que más me gusta es pasear con los clientes, comer con ellos; con humor, con gusto por la vida. Amar los trabajos[26].

3. CONCLUSIONES

Es en el último párrafo de la anterior cita donde nos apoyaremos para intentar concluir de qué modo Távora pudo hacer suyo el lenguaje internacio-

22. Para un análisis más pormenorizado sobre el papel de Távora en los Congresos CIAM ver RISSELADA, Max, 2012, *Fernando Távora no contexto do Team10*, en AA.VV. Fernando Távora. Modernidade Permanente, Guimarães, Associação Casa da Arquitectura, pp. 80-97.
23. Citado en MENDES, Manuel, 2012, *Fernando, Távora 'O meu Caso' (Parte 1) Convivências, afloramentos, afagamentos*, en AA.VV. *Fernando Távora. Modernidade Permanente*, Op. Cit. p. 74. Serán precisamente las nuevas actividades de los líderes iniciales de los CIAM en los Estados Unidos, a las que se refiere Távora en sus palabras anteriores, las que propician que surjan nuevos planteamientos urbanos que se alejan de la visión aparentemente homogénea que proponía la *Carta de Atenas.*
24. RODRIGUEZ, Marisol, SEGRE, Roberto, 2009, Op. Cit. p. 6.
25. Ibid. p. 13.
26. TÁVORA, Fernando, 1998, *Nulla dies dine linea*, en *DPA* n. 14, *Documents de Projectes d'Arquitectura*, Op. Cit. p. 9. Pensamos que Távora se equivoca en la edición indicada de 1953, ya que Le Corbusier presentará el proyecto de Chandigarh en la edición anterior de 1951 en Hoodesdon (Inglaterra).

Fig. 6. "Malla de Re-identificación urbana", de Alison y Peter Smithson presentada en el CIAM X de Aix-en Provence. Fuente: BANDEIRINHA, José, *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Oporto, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2012.

nal que tan de primera mano conoció. Pese a todos los debates sobre la modernidad, lo que le queda al arquitecto es su condición humana como elemento de un lugar concreto, ser "muy portugués". Incluso cuando está de viaje en el extranjero le aparece una de las características más típicamente portuguesa, la *saudade,* que tan bien expresa el canto portugués por antonomasia, el *fado*. Él mismo escribe desde Filadelfia en 1960,

> "Quanto eu tenho pensado em Portugal, quanto eu tenho traduzido em português o que aqui tenho visto e ouvido, quanto eu me sinto cada vez mais agarrado a todos os nossos problemas, a todas as nossas dificuldades e a todas as nossas esperanças!"[27].

Desde el texto sobre *O Problema da Casa Portuguesa,* fruto, tal como Távora reconoce, por encontrarse preso en una *"tensão permanente entre modernidade e tradição, entre arquitectura nacional e internacional"*[28]*,* para el arquitecto es necesario dar respuesta al enraizamiento en las condiciones locales de la realidad portuguesa, tan importante para él.

Tal como apunta Nuno Portas, esto lo conseguirá a través de una actitud de diálogo constante y de su sentimiento real de encontrarse inmerso en plena modernidad[29]. Para Portas, el conocimiento de Távora de las obras recientes del Movimiento Moderno le permitieron adoptar algunos aspectos formales e incluso la lección de un método que aplicar a sus obras[30], todo ello sin abandonar su lenguaje claro, simple y escueto.

O tal como apunta César Portela, una arquitectura *"que construyen espacios serenos, cálidos, plenos de sensualidad, libres de ataduras restrictivas, limpios de gestos innecesarios,… sin complejos, sin falsas pretensiones"*[31].

Más que un problema estético internacional, para Távora el *Moderno portugués* debería inclinarse hacia el problema social local, sin borrar los principios de la arquitectura moderna, pero adaptándolos a su condición identitaria y humana local, apoyándose siempre en la Historia y en la tradición. Según esta idea, y por herencia de Távora, Siza describiendo su propio proceso dice que *"a ideia está no sitio"*[32].

Como conclusión última sobre el discurso y la obra de Távora, nos parece necesario mencionar al poeta portugués de pseudónimo Miguel Torga, quién escribe,

> O Universal é local sem paredes[33].

27. Cit. en FIGUEIRA, Jorge, 2012, *Fernando Távora, Alma Mater. Viagem na América, 1960,* en *Fernando Távora. Modernidade Permanente*, Op. Cit. p. 42.
28. Cit. en RISSELADA, Max, 2012, Op. Cit. p. 92.
29. PORTAS, Nuno, 2005, *Fernando Távora, 12 Anos de Actividade Profissional*, en PORTAS, Nuno, 2005, *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão, Oporto, FAUP Publicações*, p. 130.
30. Ibid. p. 132.
31. PORTELA, César, 1998, Op. Cit. p. 15.
32. Cit. en SIZA, Álvaro, 1994, *Um arquitecto foi chamado*, Escrits, Barcelona, UPC. p. 69.
33. TORGA, Miguel, 1955, *Traço de União.* Coimbra, p. 15.

ALEMANIA EXPORTA Y ESPAÑA SE DESCUBRE
HISTORIA DE LOS INTERCAMBIOS EXPOSITIVOS DE 1956 A 1969

Lola Rodríguez Díaz, Jorge Losada Quintas

En mayo de 1956 se inauguró "La arquitectura alemana hoy" en la Sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid[1]. La muestra trasladó al público español más de un centenar de obras en casi doscientas fotografías agrupadas en edificios culturales, viviendas para una o varias familias, hospitales y clínicas, iglesias, edificios para exposiciones, jardines, instalaciones deportivas, edificios públicos, edificios comerciales, almacenes, oficinas y edificios industriales (Fig. 1). Julián Laguna, presidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, destacó la importancia de esta exposición para el país:

> "Ante la similitud de problemas planteados en ambas naciones, tales como reconstrucción y nuevas urbanizaciones, planes de viviendas, edificios industriales, comerciales y públicos, así como el planeamiento y creación de nuevas zonas deportivas y espacios verdes, se juzga de extraordinario interés esta Exposición que ha sido preparada por el Bund Deutscher Architekten y patrocinada por la Embajada de Alemania en Madrid"[2].

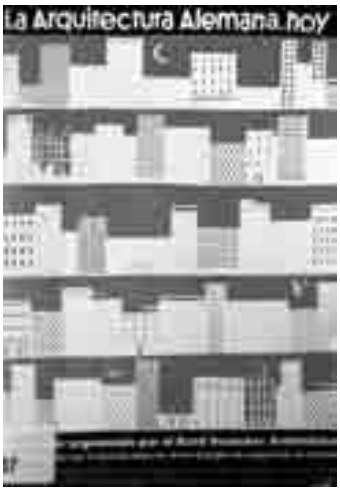


Fig. 1. Portada del catálogo de "La Arquitectura Alemana, hoy" 1956.

El evento desembarcó en Madrid tras su paso por Londres. Las exposiciones alemanas itinerantes actuaban como instrumentos de propaganda del régimen y tenían un objetivo muy claro: transmitir a los países vecinos la recuperación experimentada y difundir los logros alcanzados en distintas materias. La exposición comenzaba recordando algunos referentes de la arquitectura moderna alemana de principios de siglo: la sala de turbinas de la AEG de Peter Behrens, la fábrica Fagus de Walter Gropius, el pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe y el edificio de la I.G.-Farben A.G. de Hans Poelzig, entre otros. Y tras esta breve introducción la muestra dio a conocer más de un centenar de arquitectos alemanes contemporáneos entre los que destacaron con mayor producción Alois Giefer –quien fue además comisario de la muestra–, Hermann Mäckler –autor de la crónica publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura* un mes antes de la inauguración de la exposición–, Friedrich Kraemer, Hermann Maltern, Wilhelm Riphahn, Sep Ruf y Gerhars Weber (Fig. 2).

Durante este período las noticias de la República Federal Alemana no tardaban en llegar a la Península Ibérica. Los intereses del régimen franquista situaban a Alemania entre una de las potencias con mayor divulgación en periódicos y revistas así como en los noticieros del NO-DO. En concreto, dos acontecimientos celebrados en Alemania llamaron la atención de los arquitec-

1. La exposición fue organizada por el *Bund Deutscher Architekten* en colaboración con el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y patrocinada por la Embajada de Alemania, la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo y la Dirección General de Bellas Artes. Se celebró del 18 al 31 de mayo de 1956.
2. LAGUNA, J., *La Arquitectura Alemana, hoy*, Ed. Bund Deutscher Architekten y Consejo Superior de Arquitectos de España, Madrid, 1956, prólogo p. 5.

Fig. 2. Iglesia Católica de "Todos los Santos" de Alois Giefer y Hermann Mäckler (Francfort Main), Garaje de Paul Schneider-Esleben (Dusseldorf) y Messehotel de Ernst Zinsser (Hannover).

tos españoles. En 1951 llegaron noticias de "Constructa", la primera exposición sobre construcción organizada en Alemania tras la II Guerra Mundial, y en 1957 el interés se centraron en la "Interbau", la Exposición Internacional de Arquitectura que logró reconstruir el barrio *Hansaviertel*[3]. Esta última cobró especial protagonismo en revistas especializadas antes, durante y después de su celebración[4].

En 1956 con la arquitectura alemana en Madrid el interés no fue menor. La prensa se hizo eco del evento y el diario *ABC* anunció y publicó varias crónicas sobre "La arquitectura alemana hoy"[5]. La *Revista Nacional de Arquitectura* tampoco dejó escapar la oportunidad de presentar a sus lectores la arquitectura germana. De hecho, un mes antes de la llegada de la muestra el arquitecto Hermann Mäckler dio a conocer la exposición con un artículo en el que describía el estado de la cuestión del panorama arquitectónico alemán[6]. También dio cuenta de ella el historiador José Camón Aznar en *Goya*[7]. Y, Carlos de Miguel, por su parte, organizó una Sesión de Crítica titulada "Tendencias de arquitectura alemana" que, lamentablemente, no llegó a publicarse en su revista[8].

A la luz de las crónicas que recogen las publicaciones periódicas no cabe duda de que la exposición realizó una labor fundamental en aquel momento: despertó la curiosidad por lo que sucedía más allá de nuestras fronteras y fomentó el debate no sólo entre arquitectos y técnicos españoles, también entre el público que visitó la muestra. Los españoles destacaron cómo la "arquitectura ha evolucionado, sensible y funcionalmente, de acuerdo con las exigencias del hombre de hoy"[9], la sencillez y depuración de líneas que experimentó así como su relación con el paisaje. No obstante, a pesar del deslumbramiento y admiración que causó el trabajo realizado por la Alemania Federal, la crítica también presentó sus reservas:

> "Representa más un esfuerzo constructor de un país tan vital como Alemania que un muestrario de novedades que rectifiquen las rutas de hoy. (…) Carece este conjunto de esa riqueza imaginativa que advertimos en otras escuelas contemporáneas, por ejemplo, la brasileña. Pero si hay en él el esfuerzo heroico por alcanzar un clasicismo y una adaptación a la moderna visión del mundo y del hombre, con los medios más sencillos y más desprovistos de énfasis monumental"[10].

3. Véase AA.VV., "Sesión de Crítica de Arquitectura. Interbau", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 193, enero 1958, p. 31.
4. Sin embargo, la de 1956 no era la primera vez que la arquitectura alemana viajaba a España. En 1942 se celebró la exposición "Nueva arquitectura alemana" en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid comisariada por Albert Speer. Mientras que en el mismo Retiro la Dirección General de Arquitectura dispuso una muestra sobre arquitectura española en el Palacio de Cristal. Véase GONZÁLEZ, M., "Dos exposiciones en el Retiro", *La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975) actas preliminares: Pamplona, 8-9 mayo 2014*, T6 ediciones, Pamplona, 2014, pp. 337-346.
5. AA. VV., "La arquitectura alemana, hoy", *ABC*, 20 de mayo de 1956, p. 71; AA. VV., "Exposición de Arquitectura alemana en la Dirección General de Bellas Artes", *ABC*, 23 de mayo de 1956, p.60.
6. MACKLER, H., "Exposición de Arquitectura Alemana en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 72, abril 1956, pp. 51-54.
7. CAMÓN, J., "La arquitectura alemana, hoy", *Goya*, n. 13, 1956, pp. 14-17, MARCHÁN, S., "Diez años de arquitectura alemana: 1958-1968", *Goya*, 68-69, pp. 226-233.
8. No llegó a publicarse en la revista pero hay constancia de que se celebró. Véase DE MIGUEL, C., "Crítica de las Sesiones de Crítica de Arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 176-177, agosto-septiembre, p. 72.
9. AA. VV., "La arquitectura alemana hoy", *ABC*, 26 mayo 1956, p. 71.
10. AA. VV., "Exposición de Arquitectura Alemana en la Dirección General de Bellas Artes", *ABC*, 23 mayo 1956, p. 60.

Fig. 3. Portada del catálogo de "Arquitectura alemana hoy", 1969.

Fig. 4. Filarmónica de Berlín y bloque "Salute" de Scharoun, Pabellón Alemán de la Exposición Universal de 1967 de Frei Otto y Rolf Gutbrod, instalaciones para los Juegos Olímpicos de 1972 de Múnich de Günter Behnisch.

Trece años después, en 1969 –como un *deja vú*–, "Arquitectura alemana hoy" volvía a abrir sus puertas en Madrid. La Alemania Federal no escatimó esfuerzos y una decena de camiones transportó cincuenta toneladas de maquetas, planos e imágenes desde el país teutón[11]. Cincuenta mil kilogramos que, dispuestos cuidadosamente, dieron fe de la calidad de la producción germana. La cifra da una idea de la magnitud de un intercambio que continuaba en la misma línea. En Madrid se presentó una Alemania más fuerte, recuperada y en medio de una expansión comercial como consecuencia del desarrollo industrial (Fig. 3). Proyectos de Egon Eiermann, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Frei Otto, Hans Scharoun, Alvar Aalto, Le Corbusier, Jaap Bakema y Hans Poelzig, entre otros, ocuparon el interior del Casón del Buen Retiro[12]. Las planos, fotografías y maquetas que viajaron desde Alemania tenían –según los organizadores del evento– un valor informativo y de comunicación:

> "En este sentido, hay que considerar los libros, películas, conferencias y exposiciones que dan a conocer la arquitectura de un país como emisiones de comunicaciones, informes y llamadas de atención. Su sentido radica justamente en provocar la discusión y el diálogo, de los que surja una posible coordinación de los proyectos"[13].

De la cuidada documentación gráfica del catálogo de la exposición destaca el bloque en altura "Salute" y la filarmónica de Berlín de Hans Scharoun, las numerosas construcciones de la República Federal –como las Embajadas Alemanas en Washington y Brasilia de Egon Eiermann–, el Pabellón Alemán de la Exposición Universal de 1967 de Frei Otto y Rolf Gutbrod así como las instalaciones para los Juegos Olímpicos de 1972 de Múnich de Günter Behnisch (Fig. 4). Pero esto no fue todo, a las propuestas alemanas se sumaron proyectos de arquitectos foráneos y en el Casón del Buen Retiro se exhibió la Unité de Berlín de Le Corbusier, el centro cultural y el bloque de viviendas de

11. AA. VV., "Setenta y siete arquitectos alemanes exponen sus obras en el Casón del Buen Retiro", *ABC*, 22 abril 1969 p. 49; AA. VV., "Arquitectura alemana de hoy", *ABC*, 9 mayo 1969 p. 23 y AA., VV., "16 abril 69 ABC, p.47. "Editorial", *Arquitectura*, junio 1969, p. 1.

12. Los proyectos también fueron clasificados según su uso: vivienda, barriadas nuevas ciudades, construcciones de la República Federal, edificios de la Administración Pública, edificios administrativos de entidades privadas, centros de enseñanza, universidades, iglesias, clínicas - hospitales, salas de concierto-teatros-museos, investigación y producción, recinto de exposiciones, instalaciones deportivas, proyecto para los Juegos Olímpicos de 1972, construcciones para el tráfico, antiguo-moderno, arquitectos extranjeros en Alemania.

13. SIMON, A., *Arquitectura alemana hoy*, Ed. Auswärtiges Amt; Coed. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría de Exposiciones, Madrid, 1969, p. 1.

Fig. 5. Unité d'Habitation de Berlín de Le Corbusier y centro cultural de Aalto en Wolfsburgo.

Aalto en Bremen, el ayuntamiento de Van den Broek y Bakema o los proyectos presentados a certámenes como la "Interbau" (Fig. 5).

Alfred Simon describía con claridad en el prólogo la idiosincrasia alemana a través de un breve recorrido desde que finalizó la Segunda Guerra Mundial en 1945 hasta la actualidad. De su discurso pueden extraerse algunos de los grandes temas que preocupaban a finales de los años sesenta. Por una parte, el crecimiento acelerado de las ciudades fomentó investigaciones sobre la ciudad del futuro, para lo cual se necesitaba una planificación capaz de albergar megalópolis sostenibles. Por otra, se pone de manifiesto el debate en torno al papel del arquitecto y de sus limitaciones para intervenir en la ciudad tal y como estaba organizado en aquel momento. Y, por último, se apostaba por un arquitecto "cada vez menos genio solitario"[14] como consecuencia de las posibilidades que brindaba la industrialización de la construcción.

Los intercambios hispano-germanos no se ciñeron a estas dos muestras si bien enmarcan un periodo particularmente interesante en este idilio transnacional. Entre las dos "arquitecturas alemanas hoy" se llevaron a cabo otros intercambios con el país teutón a través de exposiciones. En 1963, Madrid y Barcelona recibieron la exposición "Nuevas iglesias en Alemania". Asimismo, el diseño alemán aterrizó a finales de 1960 en Barcelona gracias al interés del colectivo ADI/FAD con la muestra "La buena forma industrial en Alemania". Organizada por el Instituto de Relaciones Extranjeras de Stuttgart esta exposición demostró al público de la ciudad condal que calidad y diseño iban de la mano. A pesar del éxito de convocatoria, solo apareció una reseña en la revista *Cuadernos de Arquitectura*. Los catalanes alabaron no sólo el contenido, también se detuvieron en el continente, en el montaje de la exposición itinerante:

> "La cuidada presentación de esta exposición que bajo el poco feliz título de "La buena forma industrial en Alemania" nos ha llegado de este país, es pues sintomática. Cuando se ponen a contribución para su celebración esta riqueza de medios y de materiales, quiere decir que se espera una buena cosecha de resultados. Y que estos no serán sólo de tipo simbólico y cultural sino que se traducirán en auténticos beneficios económicos. Sin ir más lejos y a título de ejemplo vemos que nuestro pequeño público interesado en estas cuestiones está dispuesto a aceptar, después de esta exposición, cualquier diseño que provenga de la casa BRAUN. Tal impacto causaron los objetos de esta marca presentados en el muestrario exhibido"[15].

14. Ibídem.
15. AA.VV., "Noticiario d.i. ", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 46, 1961, p. 38.

De nuevo, en 1966 una nueva visita germana se hacía notar esta vez en la capital. Las banderas alemanas ondeaban en las calles madrileñas, los anuncios de *AEG, Siemens, Bosch, Telefunken o Junkers* ocupaban las páginas de la prensa, incluso el noticiero del NO-DO se hacía eco de la esperada exposición "Alemania y su industria"[16]. Los medios daban cuenta del increíble despliegue alemán. Casi quinientos fabricantes dispuestos en doscientos setenta y seis stands repartidos en un total de ochenta mil metros cuadrados del recinto de la Feria del Campo presentaron los últimos modelos de maquinaria para construcción, obras públicas y agricultura (Fig. 6). Sin duda, "el milagro alemán" –como lo denominó la portada del *ABC*–, dejó perplejo al público español. Los intereses económicos, comerciales y políticos que impulsaron esta muestra eran muy fuertes en ambos sentidos. El evento fue todo un alarde de la técnica, la calidad y la investigación alemana desarrollada en los últimos años.

Fig. 6. Anuncio de la exposición "Alemania y su industria" en el diario ABC, 1966.

La muestra quiso retratar la vanguardia alemana y aunque el tema principal fue la industria, no se ciñó exclusivamente a este sector. El arte también tuvo su espacio en la exposición gracias a un montaje sobre expresionismo alemán. Y curiosamente, en un pabellón de la Feria del Campo se instaló, por segunda vez en España, "La buena forma industrial". Una 'presentación especial' que todo apunta a que fue la misma exposición itinerante que se instaló en Barcelona en 1960. De esta nueva visita subrayaba uno de sus organizadores:

> "Este certamen está destinado a continuar aquellas relaciones entre España y Alemania, que comenzaron con el Pabellón de Mies van der Rohe en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. (…) Nos alegramos de poder presentar ahora en este país unos ejemplos de formas más recientes concebidas en Alemania.
>
> Con los objetos aquí reunidos, las casas expositoras representan la mejor tradición del trabajo que se valora en Alemania, es decir, aquel que logra la congruencia entre la precisión técnica y la forma funcional. El hecho de que a propósito de ella también esté permitido aludir a los valores estéticos, lo demuestran los mismos objetos"[17].

Hasta aquí se han sucedido varias exposiciones alemanas en territorio español durante el período objeto de estudio. Sin embargo, no fue hasta 1962 cuando el intercambio arquitectónico llegó a efectuarse realmente y una selección de obras españolas viajó rumbo a Múnich. Inaugurada por los príncipes de Baviera, la muestra "Treinta años de arquitectura española" trasladó al público germano proyectos de Corrales, Molezún, Fisac, Sáenz de Oíza, Fernández del Amo, Ortiz Echague, Coderch, De la Joya, Barbero, Piñero, Torroja, Arniches y Blanco Soler, entre otros. Junto a la exposición se organizó un ciclo de conferencias en el Instituto Español de Cultura de Múnich en el que intervinieron como ponentes algunos de los autores (Fig. 7). El tema central fue la vivienda, una de las necesidades básicas en la España de posguerra. En las conferencias expusieron los planes llevados a cabo para paliar la escasez de vivienda y el nuevo Plan Nacional para los próximos 16 años. La revista *Hogar y Arquitectura* –vinculada a la Obra Sindical del Hogar– recogía algunas reflexiones a propósito de la exposición:

> "Hemos de hacer notar el éxito obtenido por estas jornadas de arquitectura española, que han despertado el máximo interés, tanto en la exposición presentada como en las conferencias, con una extraordinaria concurrencia de público.

16. AA. VV., "Se inaugura la exposición 'Alemania y su industria", *ABC*, 16 octubre 1966, p. 65. NO-DO: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1243/1473392.
17. SEEGER, M., *Alemania y su industria*, exposición industrial, Madrid, 14-25 octubre 1966 / organización, Comisión de la Economía Alemana para Exposiciones y Ferias = Deutsche Industrie-Ausstellung: Madrid, 14.-25. Oktober 1966 / Veranstalter, Ausstellungs- und Messe-Ausschus derDeutschen Wirtschaft. Publicación Munich: Servicio de Ferias y Exposiciones Internacionales, 1966.

Fig. 7. Cartel de la exposición "Treinta últimos años de arquitectura española", 1962.

> (…) se ha observado la 'sorpresa' con que descubrían la actual arquitectura española, destacando el hecho de que se haya conseguido hacer 'arquitectura actual' con un acertado empleo de materiales 'tradicionales'.
>
> Esta jornada ha supuesto una gran labor de divulgación e intercambio demostrando la conveniencia de realizar ciclos semejantes en otros países para que se conozca en el exterior nuestra arquitectura actual"[18].

Era la primera vez que se organizaba una exposición de estas características en el extranjero. En junio la revista alemana *Werk* dedicó un número monográfico a la exposición firmado por el propio Ortiz-Echagüe[19]. A pesar del éxito español en las trienales milanesas o la exposición organizada por Javier Carvajal unos años antes en Helsinki, parecía que había una tarea pendiente de dar a conocer lo autóctono, de explicar nuestra arquitectura reciente con su particular idiosincrasia. A partir de este momento –quizá tras la satisfacción experimentada en Múnich– se desencadenaron una serie de acontecimientos del mismo signo. Hasta Japón llegó la arquitectura española de la mano de los estudiantes de la Escuela de Madrid, quienes llevaron algunos paneles de esta misma exposición como equipaje de su viaje de estudios. Poco después, consiguieron organizar de nuevo "Treinta años de arquitectura española" en Tokio[20]. En esta misma línea, Ortiz-Echagüe ejercerá como corresponsal en Alemania hasta 1973 con la publicación de un artículo anual en la revista *Werk* titulado "Brief aus Spanien" (Carta desde España).

Parece que a raíz de la organización de la exposición en 1962 se embarcaron en "la gran batalla de la presentación de la arquitectura española en el mundo"[21]–tal y como les alentó un diario alemán–. Y, al mismo tiempo, iniciaron una campaña de difusión y reconocimiento de la arquitectura moderna nacional desde la misma España. De hecho, ese mismo año el Ateneo de Madrid acogió la exposición "Arquitectura española en el extranjero" con el propósito de dar a conocer las obras autóctonas premiadas en el extranjero en los últimos años. Esta vez, como en Tokio, fue un grupo de estudiantes de Arquitectura el encargado de impulsar el evento. Para ello, a diferencia de otras ocasiones, contaron con la colaboración de la Dirección General de Información y la revista *Cuadernos de Arte* difundió la muestra. Quizá gracias a esta generación más joven sintiese la necesidad de enseñar la modernidad española. Seguramente no trabajaron con los organismos habituales para organizarla al margen de juicios o filtros que limitaran la selección realizada. La introducción al catálogo no deja lugar a dudas respecto al camino de apertura emprendido:

> "Se presentan a curiosidad pública, las obras españolas concurrentes a pruebas de competencia en por el mundo adelante. De cómo ellas fueron sonadas a su hora y lo son todavía para los gustadores del hacer de la Arquitectura, da también fe la resonancia popular de tal acontecer arquitectónico sin precedentes inmediatos en nuestro país.
> La Arquitectura española abierta al mundo, imponiéndose, marcando rumbos, señalando caminos en el construir de las cosas que son de su competencia y atención. "El futuro de la Arquitectura en estos próximos quince años, corresponde a España", acaba de decir una autoridad como Mies van der Rohe"[22].

Entre los numerosos proyectos premiados que mostraron se encontraban los Poblados de Vegaviana en Cáceres y Esquivel en Sevilla, de Fernández del Amo y Alejandro de la Sota respectivamente, la Iglesia de PP. Dominicos de Miguel Fisac, los pabellones de las tres trienales de Milán realizados por Coderch y Valls, Corrales y Molezún y Carvajal junto a García de Paredes o

18. AA. VV., "Treinta años de arquitectura española", *Hogar y Arquitectura*, marzo-abril 1962, n. 39, pp. 14-15.
19. *Werk*, 6 / 62, 1962. Véase POZO, J.M., "Una historia de 1962. Werk descubre a Ortiz-Ochagüe y Ortiz-Ochagüe les descubre España", *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda. actas preliminares: Pamplona, 3-4 mayo 2012*, T6 ediciones, Pamplona, 2012, pp. 53-66.
20. AA. VV., "Viaje de estudios", Arquitectura, n. 44, marzo 1962. Véase también ESTEBAN, A., *La modernidad importada. Madrid 1949-1968. Cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Tesis inédita defendida en 2008, Madrid, p. 588.
21. AA. VV., "Exposición de arquitectura española en Munich", *Arquitectura*, n. 39, marzo 1962.
22. TAFUR, J. L., DE CASTRO, J., "Arquitectura española en el extranjero", *Cuadernos de arte*, Editora Nacional D.L., Madrid, 1962.

los comedores de la SEAT de Barbero, De la Joya y Ortiz-Echagüe. No faltó el célebre Pabellón Español de la Exposición Internacional de Bruselas de Corrales y Molezún de 1958, a partir del cual también la crítica extranjera comenzó a interesarse por la arquitectura española. Un año después la revista *Hogar y Arquitectura* publicó un reportaje titulado "La arquitectura española en el mundo"[23].

A la luz de los acontecimientos transcurridos entre España y Alemania en el período comprendido entre las dos "arquitecturas alemanas hoy" se pueden extraer varias conclusiones. Es evidente que la España del régimen franquista quería mirarse en el espejo alemán y emular su ejemplo de recuperación. Sin embargo, los alemanes se encontraron con dos Españas diferentes en una y otra ocasión. En 1956 la necesidad de paliar la escasez de vivienda y resolver las necesidades básicas centraba la atención de los arquitectos españoles. Trece años más tarde y tras varios intercambios, una España más recuperada y en sintonía con lo que ocurría en el extranjero recibía una arquitectura alemana por la que también habían pasado los años. Si bien en la visita de 1956 no destacaba ningún arquitecto alemán en especial ni ninguna obra, en la última el panorama arquitectónico se había enriquecido y destacaban figuras de prestigio internacional. Además, nos transmitieron algunos de los temas del futuro como la importancia de la planificación de megalópolis o las posibilidades que ofrecía la industria en la construcción.

Lo cierto es que los intereses se superponían en ambos sentidos y las relaciones hispano germanas se fortalecieron durante estos años. Por una parte, la industria alemana contaba con mano de obra española y, por otra, la Península era un atractivo turístico para el pueblo alemán. En un intento de equilibrar la balanza entre importaciones y exportaciones se realizaron algunas de estas exposiciones, con el fin de fomentar las relaciones y establecer colaboraciones. En lo que se refiere a la arquitectura es muy difícil medir el trasvase cultural que supusieron las muestras. No obstante, las exposiciones de arquitectura española organizadas dentro y fuera del territorio español en la segunda mitad del período revelan un cambio de rumbo.

Estas exposiciones o retratos de la Alemania federal que llegaron a España actuaron como estímulo para tomar conciencia no sólo para aprender de lo que sucedía en el extranjero sino para tomar conciencia de la arquitectura nacional, del valor y las particularidades de la modernidad española. Hacía falta que los propios protagonistas de esta nueva arquitectura sintieran el deber de mostrar qué arquitectura se estaba desarrollando en España. Mientras que Alemania exportaba su arquitectura por el mundo, España tomó conciencia de la suya y emprendió la tarea de descubrirse en la escena internacional. Para ello, la Exposición se revela como un medio muy eficaz en este período, una red que permitía el conocimiento de lo foráneo sin tener que desplazarse.

Aunque en esta investigación el estudio se ha enfocado en los intercambios expositivos hispano germanos, también se observa esta tendencia de apertura y salida al extranjero con lo autóctono con otros países a través de las exposiciones. No cabe duda del significado que para la arquitectura española tuvieron estos "informes y llamadas de atención"[24] –como llamaba Alfred Simon a las exposiciones– para la construcción de la identidad arquitectónica española:

23. AA. VV., "La arquitectura española en el mundo", *Hogar y Arquitectura*, n. 45, marzo-abril 1963, 9. 104.
24. SIMON, A., *Arquitectura alemana hoy*, Ed. Auswärtiges Amt; Coed. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría de Exposiciones, Madrid, 1969, p. 1.

"El hombre de hoy día se pregunta, constantemente y en todos los ámbitos, por el sentido y la misión de la arquitectura. Es de sentido común que la solución de estos problemas no se puede ni se debe hallar ni con criterios racionalistas estrechos ni el seno de los "reservados" de los expertos. Se requiere evidentemente tanto de la colaboración de muchas energías intelectuales como la apertura del generoso intercambio internacional de opiniones, críticas y experiencias"[25].

25. Ibídem.

"BIENVENIDO MR. WRIGHT"

LA ARQUITECTURA EXTRANJERA EN LA PRENSA NO ESPECIALIZADA. 1950-1965

Alberto Ruiz Colmenar

Lorenzo López Sancho, Cronista oficial de la Villa de Madrid, escribía a finales de 1956 *"Creemos que nada define los tiempos con tanta exactitud como la arquitectura que en ellos se hace. Por fortuna, vivimos ahora un tiempo de arquitectos"*. Esta frase formaba parte de un artículo, publicado en *ABC* bajo el título 'Madrid. Hacia una etapa de clara arquitectura'[1].

Este pensamiento de López Sancho encarna el espíritu de una sociedad española que salía de una etapa de oscuridad cultural y que pretendía sacudirse definitivamente las consecuencias de la Guerra Civil. La apertura definitiva a la modernidad se apoyó en buena parte en las manifestaciones artísticas y, entre estas, la arquitectura se reveló como una de las más efectivas. Los cada vez más habituales éxitos de nuestros arquitectos fuera de nuestras fronteras colocaron a España en el foco de interés internacional. Para la sociedad española de principios de la década de 1950, el Gran Premio y la Medalla de Oro conseguidos por José Antonio Coderch y Manuel Valls en un acontecimiento tan lejano –física y conceptualmente– como la Trienal de Milán no dejaban de ser cuestiones anecdóticas. Y como tal fueron tratados por la prensa diaria. En su edición de 21 de octubre de 1951, *ABC* dedicaba un artículo a ese asunto (Fig. 1), donde reproducía un escrito de Gio Ponti publicado un tiempo atrás en la revista italiana Domus[2]. Más allá de esta elogiosa referencia, el resto de los periódicos apenas se hicieron eco del acontecimiento.

Fig. 1. Artículo de *ABC* del 21 de octubre de 1951. Fuente: Hemeroteca digital *ABC*.

Sin embargo, cuando en 1964 el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York, construido por Javier Carvajal, se convirtió en una referencia mundial, el asunto merecería números especiales, extensos artículos e, incluso, una de las pocas portadas a color dedicadas a temas de arquitectura en la prensa escrita. Entre estos dos acontecimientos aparece el proyecto que, con toda probabilidad, situó a España en el punto de mira del panorama arquitectónico mundial. El pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas, obra de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, no solo despertó el interés internacional por los arquitectos de este país, sino que, además, demostraría al sector más tradicional de la crítica que la arquitectura en España no estaba anclada en la nostalgia imperial que simbolizaba El Escorial y que fenómenos como Gaudí eran tan excepcionales que no podían considerarse representativos de nuestra realidad arquitectónica.

Podemos tomar estos tres eventos –la IX Trienal de Milán, en 1951, la Exposición Universal de Bruselas en 1958 y la Feria Internacional de Nueva

1. LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. "Madrid. Hacia una etapa de clara arquitectura". *ABC*. 22 de diciembre de 1956.
2. En la prensa especializada estos premios recibieron mucha mayor difusión. Podemos mencionar como referencia los artículos publicados en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 115 de agosto de 1951 y n. 120 de diciembre de 1951, así como *Cuadernos de Arquitectura*, n. 15-16 de 1951, además del citado artículo de *Domus*, n. 260.

York en 1964– como referencia para realizar un estudio acotado del tratamiento de temas de arquitectura en prensa. Los tres supusieron, en diferente medida un gran espaldarazo a la arquitectura española en el extranjero. A las tres acudió España con pabellones diseñados por arquitectos jóvenes y en todas se obtuvo el reconocimiento de la crítica internacional. En general, la repercusión de la arquitectura española en el extranjero era escasa, quizá por falta de medios a la hora de 'exportarla' o quizá por falta de interés de los propios arquitectos españoles. A nivel de la población general –y seguramente de parte de la crítica– existía, como ya hemos visto, un cierto sentimiento de exaltación de lo propio y desconfianza en lo que venía del extranjero, así que estas oportunidades de medirse con arquitecturas de otros países resultaban ser una experiencia muy interesante.

Dentro de este clima un tanto autárquico, hay otro factor importante. Los éxitos de los arquitectos españoles en estas exposiciones se vendían como un triunfo nacional. Todavía existía cierto resquemor hacia el aislamiento al que la dictadura de Franco había sido sometida por la comunidad internacional, y el hecho de que los pabellones españoles fueran apreciados se consideraba un motivo de 'orgullo patrio'. En cualquier caso, independientemente del nivel de análisis que se dedicaba a los proyectos en sí, se valoraba la posibilidad de compararse con un tipo de arquitectura que seguía resultando desconocido, cuando no directamente rechazable.

¿Cuál era el nivel de conocimiento de la sociedad española respecto a la arquitectura que se realizaba fuera de nuestras fronteras? Para responder a esta pregunta podemos consultar de forma directa los dos principales diarios que se publicaban en España en esos años, *ABC* y *La Vanguardia*. Las hemerotecas digitales de ambos periódicos están disponibles de forma abierta a través de sus plataformas digitales por lo que resulta sencillo hacer búsquedas directas con un término concreto. Por ejemplo, si buscamos el término Le Corbusier, acotado a estas fechas determinadas (1951-1964), aparecen apenas 60 referencias en cada uno de los diarios, repartidos según los siguientes gráficos. El pico de referencias corresponde a la fecha de fallecimiento del arquitecto, en agosto de 1965, asunto que, como veremos, tuvo un impacto reseñable en la prensa de la época (Fig. 2).

Independientemente del escaso rigor de esta búsqueda, ya podemos hacernos una idea de las magnitudes en que nos movemos. Para enfatizar esta circunstancia se ha desarrollado una búsqueda paralela con el mismo arco temporal de términos más populares relacionados con otras disciplinas, obteniendo los siguientes resultados:

	ABC	La Vanguardia
Le Corbusier	[illegible]	[illegible]
Ava Gardner	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
Picasso	[illegible]	[illegible]
El Bañero	[illegible]	[illegible]

Estos números hablan por sí mismos respecto a los resultados obtenidos con la primera búsqueda genérica. Además, establecen algunas diferencias entre ambos diarios, que se ponen aún más de manifiesto cuando el arquitecto buscado tiene una vinculación geográfica más fuerte con alguno de los diarios:

	ABC	La Vanguardia
Gaudí	[illegible]	[illegible]

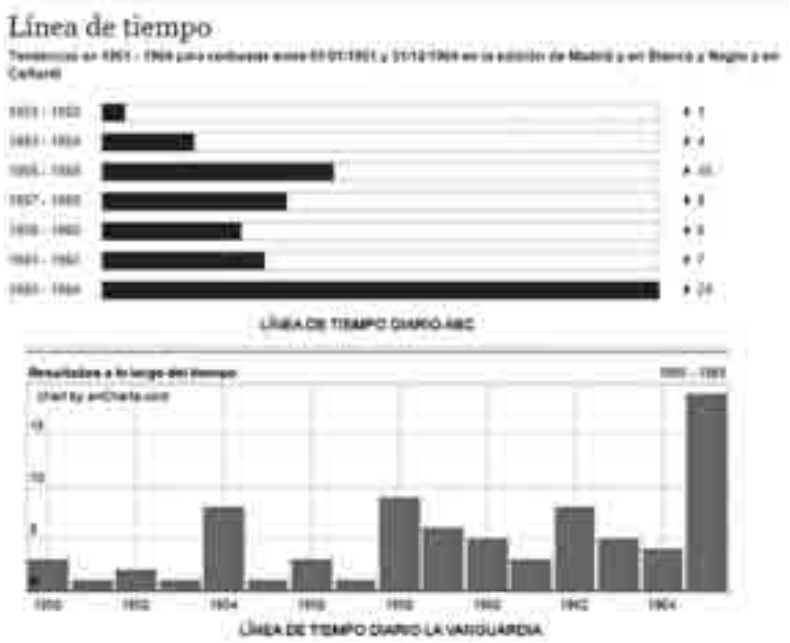


Fig. 2. Líneas de tiempo.
Fuente: Hemerotecas digitales de *ABC* y *La Vanguardia*. Enero de 1958.

Parece evidente, en un primer vistazo rápido, que la arquitectura considerada como 'moderna' no era uno de los principales temas de interés del español medio. La prensa, por su carácter de espejo público de la realidad de un país, termina por reflejar los intereses y las inquietudes de éste. En cualquier caso, la arquitectura tiene unas repercusiones sociales que un medio de difusión generalista no puede dejar de lado y un análisis algo más exhaustivo de lo que se publicaba nos aporta información en ocasiones sorprendente sobre este particular.

Como ya hemos comentado, la celebración de ciertos eventos de repercusión internacional en los que la arquitectura era un factor primordial conllevaba un interés generalizado entre el público general. Otro tema es el tratamiento que se hacía de ellos, de cierta indiferencia, cuando no de abierto desprecio. Como ejemplo, puede citarse la cobertura ofrecida al Festival of Britain, de 1951, al que *ABC* dedicó un reportaje, firmado por Jacinto Miquelarena y titulado 'Arquitectura esquemática, laica y funcional en el Festival de Britania'[3]:

> "¡Magnifico festival soviético, el Festival de Britania! Por todo lo que se ha dicho hasta ahora –y se ha dicho muy poco– y por su arquitectura esquemática y funcional. Por su estilo laico. Por su adoración a los "trucos" de la resistencia de materiales y a la ingeniería. Por sus arista de cemento helado y sus escaleras interiores, copiadas de las escaleras de incendio, exteriores, de las casas pobres de Brooklyn. Por su frío. Por su desolación. Por su tristeza. Por la capilla que se dedica a Darwin, con un "via crucis" de la evolución de las especies, que empieza en el Phitecantropus y termina en usted. Por su vocación de Museo antirreligioso. Y por su exaltación de lo electrónico, de la materia plástica y del 'ersatz'. 'Los arquitectos antiguos tenían convicciones, los de hoy opinan solamente…"

Unos años después, el acontecimiento tenía lugar en Bruselas, exposición a la cual *ABC* envió como corresponsal a Miguel Fisac, muy involucrado con el periódico a través de la dirección de la sección de Arquitectura del suple-

3. MIQUELARENA, Jacinto. 'Arquitectura esquemática, laica y funcional en el Festival de Britania', en *ABC*. 9 de junio de 1951, p. 9.

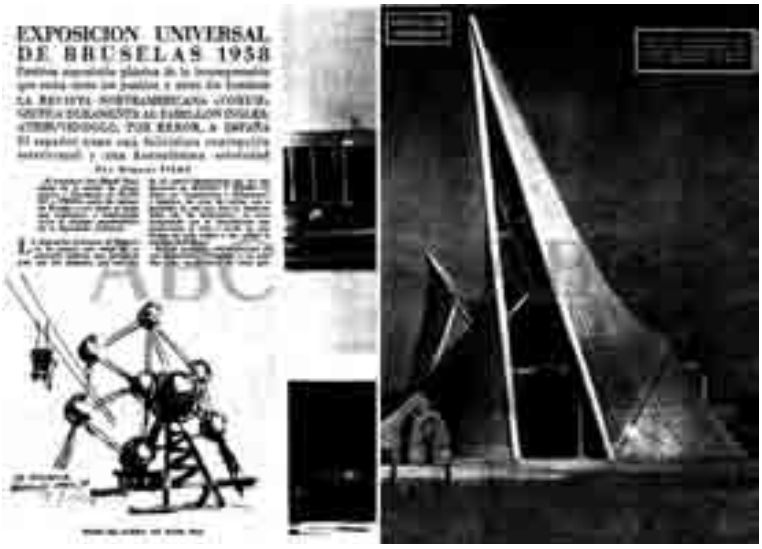


Fig. 3. FISAC, Miguel. 'Exposición Universal de Bruselas, 1958". *Blanco y Negro.* 19 de abril de 1958, pp. 38-51. Fuente: Hemeroteca digital *ABC*.

mento *Blanco y Negro*. Su reportaje, publicado en abril de 1958 (Fig. 3) refleja a la perfección el característico tono de los escritos del arquitecto, muy crítico en general y ciertamente sentencioso. Definía la muestra como *"patética exposición plástica de la incomprensión que reina entre los pueblos y entre los hombres"* y, salvando algunos tibios elogios al pabellón español –*"de felicísima concepción estructural y honradísima sobriedad"*–, criticaba el resto de la arquitectura de la muestra con impresiones que resultan interesantes, tanto por la talla del personaje dentro del contexto de la arquitectura española como, a fin de cuentas, por haber llegado tal cual a los lectores del diario.

> "La Exposición Universal de Bruselas es de esperar que tenga tal repercusión pública, que merezca la pena que nos salgamos, por esta vez, de los cauces impersonales por los que discurren en BLANCO Y NEGRO los temas de 'Arquitectura y Urbanismo'"
>
> "El 'atomium', gigantesca construcción metálica de más de 1oo metros de altura, es el símbolo de la Exposición. Se le pretende comparar con la Torre Eiffel, símbolo también de la Exposición de París de 1889 pero estas bolas están muy lejos de tener algo del ingenio, de la gracia, de la depurada silueta, y también de la audacia técnica de aquella"
>
> "…en cualquier caso, esta mole metálica ni nos gusta, ni nos admira ni nos sobrecoge."
>
> "El Pabellón español tiene una felicísima concepción estructural y una honradísima sobriedad. Tal vez no guste a esos visitantes aquejados de una dolencia que podríamos denominar 'papanatismo fluorescente'. Pero no han de sentirlo, porque para ellos está el resto de la Exposición. Inmensos pabellones, como el francés –¡del que se dice que le darán el premio de más bello!– en donde la técnica y un crecidísimo presupuesto están al servicio de un barroquismo pretencioso e inútil, o un colosalismo de mal gusto, como en el pabellón de la URSS o de Estados Unidos."
>
> "Olvido voluntariamente el comentario del pabellón de la Santa Sede"
>
> "Una nota sorprendente de mal gusto –y es difícil la sorpresa en este aspecto de la Exposición– lo da el pabellón inglés."
>
> "…quizá este empacho arbitrario de genialidades sin genio, de técnica al servicio de la pirueta sin razón de ser, etcétera, etc., exige, por natural reacción, una purga de sobriedad, de adecuación de funciones y materiales; de elegancia material y espiritual, en una palabra"[4]

4. FISAC, Miguel. 'Exposición Universal de Bruselas, 1958", *Blanco y Negro.* 19 de abril de 1958, pp. 38-51.

Otro aspecto interesante es la poca atención que se presta, en general, a la autoría de los pabellones, ni siquiera cuando en su concepción ha intervenido uno de los pocos arquitectos realmente conocidos en la época, Le Corbusier. Junto a la fotografía del Pabellón Phillips se puede leer:

> "Una firma mundialmente conocida ha levantado esta audaz construcción dedicada a las aplicaciones eléctricas"

Este asunto de la personalización de la arquitectura merece también un análisis más detallado. No es habitual encontrar referencias a los arquitectos en la prensa diaria. No lo es ni siquiera en publicaciones más especializadas. Excepto casos muy particulares, más conocidos por su repercusión social o su impacto mediático que por su labor profesional, el arquitecto se ha convertido en un agente anónimo muy alejado de aquel personaje que, como decía un antiguo maestro *'siempre debe ir bien vestido, porque nunca se sabe cuándo te van a hacer un homenaje'*. Y en este caso, ¿qué decir de los maestros? Retratos, algo crepusculares, de Le Corbusier o Frank Lloyd Wright aparecen en artículos dedicados a su obra. De hecho, dos de los acontecimientos con más impacto relacionados con arquitectura lo suponen los fallecimientos de ambos, en 1965 y 1959 respectivamente. El de Le Corbusier, protagonista de una de las escasísimas portadas, en *ABC*, dedicadas al tema (Fig. 4).

Fig. 4. *ABC*. Primera página de la edición del 28 de agosto de 1965. Fuente: Hemeroteca digital *ABC*.

El interés por la obra de ambos no se limitaba, obviamente a este tipo de noticias luctuosas. De hecho, en el caso de Wright, los retratos reseñados acompañaban artículos analíticos sobre su obra, muy críticos ambos con algunos planteamientos del arquitecto y a los que haremos referencia más adelante.

En el caso de *La Vanguardia*, y siendo consecuente con la visión más 'noticiera' que divulgativa del periódico, la noticia del fallecimiento de Wright se despachaba con una breve columna firmada por Ángel Zúñiga, corresponsal del periódico en Estados Unidos. Como corresponde a una figura tan controvertida, el artículo evitaba la habitual asepsia de las necrológicas para lanzarse de lleno a la opinión y la crítica. Al mencionar la última gran obra inacabada de Wright, el museo Guggenheim de Nueva York, el autor afirmaba:

> "Es difícil entusiasmarse ante él, y sólo pensando que está ideado para albergar el arte más de nuestro tiempo, cabe pensar entonces que el arquitecto lo delineó también para que, según los enemigos de ese arte, hiciera 'pendant' con él. Hay mucha originalidad, cierto, pero los más ecuánimes nos preguntamos si no sería que el gran artista y creador no estaría ya delirando en estos últimos años"[5].

La resistencia a la influencia de la arquitectura 'moderna' que venía del extranjero era fuerte, y pese a que su difusión empezaba a ser importante se seguía tratando, como queda dicho, con cierta dosis de desconfianza. En un breve sin firma aparecido en la edición dominical de *ABC* en el año 1954, se definía la Unidad de Habitación de Marsella como una *"prisión celular montada en cuatro patas"*, destacando que *"el primer artefacto que se encontrará el visitante será el fregadero"*[6]. Algún tiempo después, José Camón Aznar hablaba de la *"inmensa cretinez del Museo Guggenheim"*[7]. Además, en numerosas ocasiones se utilizó este tipo de arquitectura como ejemplo de lo que no se consideraba apropiado, y de hecho, es habitual su crítica a través de la identificación ideológica. Sólo desde este punto de vista se entienden artículos como aquel de Manzano-Monís, titulado 'Notas a Wright' (Fig. 5):

5. ZÚÑIGA, Ángel. 'Desaparece un gran arquitecto'. *La Vanguardia*, 10 de abril de 1959, p. 12.
6. *ABC*. 26 de diciembre de 1954, p. 67.
7. CAMÓN AZNAR, José. "Lo auténtico en Arquitectura". *ABC*, 16 de marzo de 1960, p. 29.

Fig. 5. Ramírez de Lucas, Juan. "El caracol terminado". *ABC*. 12 de noviembre de 1959. Fuente: Hemeroteca digital *ABC*.

"Uno de los hallazgos del ilustre arquitecto es el de la identificación de la arquitectura actual, y concretamente de la suya u 'orgánica', que considera como la culminación de un milenario proceso evolutivo, y las formas de gobierno democráticas […] Afortunadamente, según Wright, llegó una época en que 'los gobiernos fueron adoptando gradualmente la forma republicana, hasta que en nuestros tiempos terminó por imponerse la idea del gobierno democrático. Esta transformación política ha dado lugar a una nueva arquitectura, más auténtica por ser propia de las masas.

Hasta aquí la teoría de Wright, pensada sin duda alguna para el esparcimiento del ingenuo elector medio estadounidense. Pero a un hombre de la talla profesional de Wright hay que juzgarle con rigor, porque no es lícito que emplee su prestigio en halagar a una multitud formulando lucubraciones más o menos populares […] No hay, pues, ningún elemento democrático en el origen de la mayoría de las creaciones arquitectónicas. Son aristocráticas porque requieren la conjunción del genio artístico y el hombre poderoso […] Y esto vale también para la Casa de la Cascada, que Wright hizo no para un proletario precisamente"[8].

Parece evidente que la crítica hacia Wright, que continuaba a lo largo de las cuatro páginas del artículo, no estaba centrada en su arquitectura sino exclusivamente en su identificación como representante de unos determinados principios ideológicos. En cierto modo, el articulista abofeteaba al sistema político norteamericano en la mejilla de su arquitecto más representativo. En cualquier caso, y de forma un tanto paradójica, el artículo estaba ilustrado con magníficas fotografías de algunas de las obras del arquitecto, así que, en cierto modo, estaba contribuyendo a la difusión de éstas. Y ya sabemos que una imagen vale más que mil palabras.

A este respecto, resulta interesante analizar la material gráfico utilizado. La inclusión de la imagen en la prensa responde a dos cuestiones fundamentales. Por una parte, la necesidad del lector de completar la información recibida y 'suavizar' la compresión de la misma; por otra, el interés del periodista por ilustrar lo contado y, sobre todo, certificar su veracidad. La prensa pretende llevar su mensaje hasta todas las capas de la sociedad, independientemente de su nivel intelectual, por lo que la imagen se convierte en una herramienta básica para el periodista, aunque en el caso que nos ocupa, el sistema de representación más habitual, el plano, no sea particularmente fácil de entender para ojos no habituados. Sin embargo, resulta curioso comprobar que, en el periodo estudiado, se recurría habitualmente a dibujos y planos originales de los propios arquitectos. En algunos casos, se utilizaron imágenes gráficas que, por sí mismas, se han convertido en iconos de representación arquitectónica, como la sección del Museo Guggenheim de Nueva York (Fig. 5). Resulta sintomático que el artículo concreto en que aparece dicha imagen venga firmado por Juan Ramírez de Lucas quien, por su trabajo como crítico de arte de la revista Arquitectura, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid estaba, con seguridad, muy familiarizado con este tipo de representación. También cabe destacar la utilización de dibujos más conceptuales, como la reproducción de la sección de la Unidad de Habitación de Marsella, de Le Corbusier aparecida en el artículo 'Cuando las catedrales eran blancas', de Pedro Schwartz[9].

En cuanto a Le Corbusier, parece que su figura resultaba algo menos controvertida para los periodistas de la época. A la primera página de *ABC* con su obituario se unieron, durante el periodo estudiado, numerosos artículos reseñando conferencias y exposiciones dedicadas a su persona. Esta imagen, mucho más cercana que la de Wright, resulta evidente incluso en los retratos con que se ilustran esos artículos.

8. MANZANO-MONÍS, Manuel. 'Notas a Wright'. *Blanco y Negro*. 26 de septiembre de 1959, pp. 92-95.
9. SCHWARTZ GIRÓN, Pedro. "Cuando las catedrales eran blancas". *ABC*, 13 de febrero de 1955, pp. 7-9.

6

7

Fig. 6. *Blanco y Negro*. "El módulo I.E., revolución en la arquitectura". 4 de enero de 1964. Fuente: Hemeroteca digital *ABC*.

Fig. 7. LAFUENTE FERRARI, Enrique. 'Ideologismo y Arquitectura'. *ABC*. 3 de enero de 1958. Fuente: Hemeroteca digital *ABC*.

En enero de 1964, Blanco y Negro publicó un reportaje especial sobre su trabajo[10], que ilustró con algunas fotos del arquitecto en su estudio de París. Vemos en estas a un Le Corbusier en pleno trabajo, rodeado de sus colaboradores o ejerciendo de maestro –*'habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu'*–, pero también en una imagen más cercana, posando con una claqueta de la película 'Dios eligió París', en la que fue protagonista junto a otros renombrados artistas afincados en la ciudad, como Picasso (Fig. 6).

Le Corbusier era considerado, sin ninguna duda, como el arquitecto más importante de la historia contemporánea, y alguna de estas imágenes dan fe de ello. Resulta particularmente interesante esa imagen suya, apoyado contra el mural de su estudio, ejerciendo de centro de la perspectiva fotográfica, pequeño en tamaño pero grande en influencia sobre sus –escasos, todo hay que decirlo– colaboradores del estudio. También se valoraba su vertiente artística más allá de la arquitectura. Como ejemplo, el artículo de Camón Aznar, publicado en *ABC* el 21 de octubre de 1956 titulado 'Jeanneret antes que Le Corbusier'[11] en el que se analizaban, acompañadas de reproducciones de sus obras, algunos de los principios puristas de la pintura de Le Corbusier.

Hay que señalar, que en las décadas de 1950 y 1960 las propuestas de estos arquitectos, ya considerados como maestros, era aún novedosas, casi revolucionarias en el marco en que se estaban ofreciendo: un artículo publicado en un periódico de difusión general, no especializado, en un país que aún no había terminado de integrarse en el mundo nacido de la posguerra mundial y que, al fin y al cabo, en materia de arquitectura llevaba todavía un notable desfase respecto a sus vecinos. A esto hay que añadir la elección de algunas de las imágenes que podemos encontrar, por ejemplo, en el artículo 'Ideologismo y utopía en la arquitectura' firmado en enero de 1958 por Enrique Lafuente Ferrari para *ABC*[12]. El texto se ilustra con fotografías de la biblioteca cantonal de Lugano de Carlo y Rino Tarmi, la Casa del Fascio –subtitulada como *"una casa del arquitecto Terragni"* – la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright y un esquema estructural atribuido a Le Corbusier (Fig. 7).

Así que, un ciudadano español cualquiera, en una mañana de ese enero de 1958, pudo haber abierto su periódico y, entre noticias de inauguraciones de pantanos y éxitos de su equipo de fútbol, habría encontrado este análisis sobre arquitectura moderna ilustrado con fotografías de algunas de las obras más

10. *Blanco y Negro*. "El módulo I.E., revolución en la arquitectura". 4 de enero de 1964, pp. 47-51.
11. CAMÓN AZNAR, José. "Jeanneret antes que Le Corbusier", en *ABC*, 21 de octubre de 1956, p. 19.
12. LAFUENTE FERRARI, Enrique. 'Ideologismo y Arquitectura', *ABC*, 3 de enero de 1958, pp. 19 y 23.

importantes del panorama internacional. Hoy en día no cabe duda de que en las décadas de 1950 y 1960 España estaba despertando, poco a poco, a una cierta modernidad. Sin embargo, tras años de dictadura férrea, los cambios no resultaban fáciles. La sociedad española estaba muy mediatizada por la influencia de la Iglesia y por los planteamientos tradicionalistas de un régimen que aún seguía intentando resucitar los valores de un imperio caduco. Y si para la sociedad española estos cambios resultaban complicados, para el mundo de las artes y, en particular, para la arquitectura, no resultaba más sencillo. Buena parte de la nostalgia patriotera del régimen se basaba en el glorioso pasado artístico de la nación, así que se ensalzaban las figuras de los pintores y escritores del Siglo de Oro y se desconfiaba de casi cualquier propuesta que no siguiese los cánones de 'corrección' marcados por la autoridad intelectual. En cualquier caso, el progreso era imparable y, para mediados de la década de 1960 la arquitectura que en España se denominaba 'moderna' era ya protagonista habitual de las imágenes difundidas por la prensa aunque, en ocasiones, dichas imágenes no ilustrasen artículos directamente relacionados con el mundo de la arquitectura.

Podemos concluir que, si bien en la prensa española de la época se hablaba poco de arquitectura, esta se analizaba con calidad, pese a las ideas preconcebidas con las que a menudo se acometía su estudio. El nivel intelectual de los artículos, y por supuesto de sus firmantes, era importante más allá de gustos o tendencias. La prensa tiene un poder, nada desdeñable, de influencia en la sociedad. Este poder se basa fundamentalmente en su capacidad para llegar a todos los estratos sociales, con mensajes directos y, sobre todo, inmediatos. En estos tiempos de comunicación global y anónima se ha perdido parte de esta influencia pero, en la época estudiada, puede decirse que lo que no publicaba el periódico, no existía. En este sentido, la labor divulgativa de los diarios generalistas resultó fundamental para la formación de la cultura arquitectónica del país. El español medio pudo descubrir así que había vida más allá de El Escorial y que la arquitectura que proponían los arquitectos extranjeros –y con el tiempo muchos de los españoles– no solo respetaba los valores clásicos aceptados como inmutables por la sociedad sino que proponía soluciones plenamente adaptadas a un mundo que había cambiado definitivamente.

ALDO ROSSI EN LA PENÍNSULA IBÉRICA. LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLA Y PORTUGUESA DE *LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD*

Victoriano Sainz Gutiérrez

La arquitectura de la ciudad de Aldo Rossi es sin duda un libro afortunado, al cual se debe en gran parte la celebridad de su autor. Publicado hace ahora cincuenta años por una pequeña editorial italiana creada pocos años antes por un inquieto grupo de jóvenes intelectuales, el libro estaba llamado a convertirse en uno de los textos teóricos más influyentes en el ámbito de la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX[1]. Su propuesta de entender los hechos urbanos desde el punto de vista de su realidad física, construida, es decir, como arquitecturas que se desarrollan en el tiempo, supuso una fuerte sacudida en un contexto en el que las aproximaciones a la intervención en la ciudad estaban centradas en problemas relativos al *planning*. Así, la búsqueda de una refundación disciplinar de la arquitectura, sobre la que habrían de apoyarse tanto la teoría como el proyecto, se convirtió en piedra angular de un singular movimiento –la *Tendenza*– que, desde Italia, no tardó en difundirse por Europa[2].

Fig. 1. Portada de *L'architettura della città*, de Aldo Rossi (Marsilio, Padua 1966); 1ª edición italiana.

Las traducciones del libro a las principales lenguas de nuestro entorno cultural jugaron un importante papel en esa difusión, en la medida en que facilitaron a un público cada vez más amplio el acceso a las ideas del maestro lombardo; a la vez, permiten trazar una cierta geografía de la irradiación de la *Tendenza* y, a través de los diversos prólogos escritos por Rossi para algunas de esas ediciones[3], constatar la evolución de su pensamiento. Dentro de este marco, las traducciones española y portuguesa tienen una particular significación, no sólo por haber sido las primeras en gestarse, sino por responder a las tempranas relaciones de Rossi con la península ibérica, que en parte ex plican la amplia acogida que la obra rossiana tuvo, sobre todo, en España. A reconstruir la historia de esas traducciones, situándolas entre las realizadas en esos años[4], y a subrayar las consecuencias de su publicación para nuestra cultura arquitectónica está dedicada la presente comunicación.

ALDO ROSSI Y EL CONTEXTO IBÉRICO DURANTE LA DÉCADA DE 1960

Los primeros viajes de Rossi a la península ibérica se remontan a mediados de los años sesenta. En la primavera de 1964 estuvo por primera vez en Barcelona, acompañado por Guido Canella, para tratar de concretar lo relativo a un número de la revista *Casabella-Continuità* dedicado a la ciudad condal. La propuesta había surgido poco antes, en una visita a Milán del

1. ROSSI, Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio, Padua 1966. Para la historia del libro, cfr. VASUMI ROVERI, Elisabetta, *Aldo Rossi e* L'architettura della città. *Genesi e fortuna di un testo*, U. Allemandi, Turín 2010.
2. Puede verse al respecto el catálogo de la exposición organizada en París durante el verano de 2012 (MIGAYROU, Fréderic (ed.), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, Centre Pompidou, París 2012).
3. Además de la introducción a la segunda edición italiana (1969), cabe mencionar los prólogos para las ediciones portuguesa (1971), alemana (1973) y americana (1978); las fechas indicadas corresponden a la redacción de esos textos, no a su publicación, que en algunos casos es varios años posterior.
4. En esos años apareció también la traducción alemana (Bertelsmann, Düsseldorf 1973).

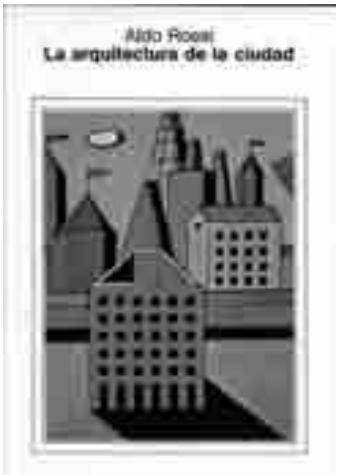


Fig. 2. Portada de *La arquitectura de la ciudad*, de Aldo Rossi (Gustavo Gili, Barcelona 1981); 5ª edición española.

arquitecto catalán Salvador Tarragó, cuando todavía era estudiante. Al cesar unos meses después Ernesto Rogers como director de la revista, esa posibilidad se frustraría y Rossi pensó en convertir aquel número en un libro para la colección de Marsilio, dirigida por Paolo Ceccarelli, donde se publicó *La arquitectura de la ciudad*[5]; de hecho, todavía a comienzos de 1966, le decía a Tarragó: "Sigo esperando que, a pesar de las dificultades, escribiréis el libro sobre Barcelona"[6]. Aunque ese proyecto editorial no llegara a buen puerto, sirvió para afianzar la amistad entre ambos arquitectos, una amistad que daría copiosos frutos.

Pero el interés de Rossi por la cultura española venía de más antiguo. Fue ese interés el que le movió a viajar nuevamente a España en el verano de 1965, para conocer Córdoba y Granada. Y tras haber visitado la Mezquita y la Alhambra, no dudó en afirmar que las consideraba "monumentos únicos en el mundo"[7]; tanto es así que, junto al Ensanche de Cerdá para Barcelona, los utilizará como ejemplos en *La arquitectura de la ciudad*, que entonces estaba redactando. El conocimiento de la península ibérica se haría más amplio y profundo unos meses más tarde, con motivo de su viaje de bodas: "A mediados de diciembre –escribe a Tarragó– me he casado con Sonia [Gessner] en Zermatt y luego he marchado a España y Portugal"[8]–. El viaje duró casi un mes y él mismo lo califica de "experiencia muy importante"; a pesar del tono enfático que a menudo utiliza en la correspondencia, es interesante lo que apunta inmediatamente antes en esa misma carta: "España (por primera vez he visto Madrid y Extremadura, Mérida, Cáceres, Trujillo, las ciudades de los conquistadores, Toledo y Segovia y Ávila) es la tierra y el pueblo que más quiero"[9].

Ese amor por España le haría volver en el verano de 1970, esta vez para visitar el norte de la península: el País Vasco, la cornisa cantábrica y Galicia. El viaje duró veinte días y conocemos algunas de las ciudades donde estuvo y sus impresiones por una nueva carta a Tarragó, en la que se lee:

> He visto lugares hermosísimos que no sé si conoces: en primer lugar Santiago de Compostela, que tiene el mismo valor que Granada o Venecia. [...] Pero toda Galicia es de una magnífica belleza: Vigo, Pontevedra, La Coruña, Castropol, etc. La costa atlántica gallega está entre los paisajes más bonitos del mundo, junto con los montes y las playas de Bretaña, y con un clima muy suave. Como ves, ¡todavía estoy exaltado! He estado ausente bastante tiempo, pero ahora empiezo a conocer España casi como Italia y quiero conocerla cada vez mejor[10].

Y, ciertamente, para entonces Rossi ya había recorrido la mayor parte de las regiones españolas y adquirido un buen conocimiento de su arquitectura.

De otra parte, la publicación de *La arquitectura de la ciudad* no había pasado inadvertida entre los arquitectos españoles intelectualmente más inquietos. De hecho, Rossi fue invitado a dar la conferencia introductoria del VIII Pequeño Congreso, celebrado en Tarragona a comienzos de mayo de 1967[11]. El tema del encuentro era: 'La agrupación de la vivienda: estudio del territorio de frontera entre el urbanismo y la arquitectura', y el arquitecto milanés habló de su particular visión de los confines entre el uno y la otra: "Os diré enseguida –dijo al comenzar su intervención– que yo no reduzco el urbanismo al *planning*: creo que los fundamentos de la arquitectura están en la ciudad, creo en una arquitectura urbana"[12]. Allí le conocieron personalmente algunos de los arquitectos españoles que después mantuvieron una relación más o

5. Sobre la relación de Rossi con la citada editorial, cfr. DE MICHELIS, Cesare, «Aldo Rossi e la Marsilio», en DE MAIO, Fernanda; FERLENGA, Alberto & MONTINI ZIMOLO, Patrizia (eds.), *Aldo Rossi, la storia di un libro.* L'architettura della città, *dal 1966 ad oggi*, Il Poligrafo, Padua 2014, pp. 49-53.
6. Carta de Rossi a Tarragó, 31-I-1966 (Archivo Nacional de Cataluña, San Cugat del Vallés: fondo 628, caja 8, dossier 28); si no se indica otra cosa, toda la correspondencia citada entre ambos arquitectos procede de este fondo documental.
7. Carta de Rossi a Tarragó, 5-VII-1965.
8. Carta de Rossi a Tarragó, 31-I-1966.
9. Aunque la carta está escrita en italiano, las últimas palabras figuran en español en el texto original.
10. Carta de Rossi a Tarragó, 16-IX-1970.
11. Los Pequeños Congresos nacieron en 1959, bajo la guía de Oriol Bohigas y Carlos de Miguel, como una iniciativa que facilitase el acercamiento entre los arquitectos catalanes y madrileños para dar a conocer la mejor arquitectura contemporánea española. No era la primera vez que en esas reuniones intervenía un arquitecto italiano; en la celebrada en Segovia a finales de 1965 y dedicada al planeamiento de ciudades históricas, Giancarlo De Carlo presentó su plan para Urbino.
12. ROSSI, Aldo, "Conferenza Spagna", texto mecanografiado, p. 1 (Archivo del MAXXI, Roma: AR-6.DID/010).

Fig. 3. Aldo Rossi y Salvador Tarragó con algunos participantes en el I SIAC. Galicia, septiembre de 1976 (archivo de Salvador Tarragó Cid).

menos estrecha con él; en particular Rafael Moneo, que ha recordado: "A finales de los años sesenta Rossi vino a un congreso a Tarragona, y ése fue mi primer encuentro con él"[13].

Al Pequeño Congreso de Tarragona asistieron, además de los arquitectos españoles, algunos italianos y portugueses. Y es que para entonces el eje MilánBarcelonaOporto ya estaba bastante consolidado a través de quienes fueron sus principales mentores: Vittorio Gregotti, Oriol Bohigas y Nuno Portas, aunque no tardaría en constituirse otro eje alternativo en torno a Rossi, con Salvador Tarragó en Barcelona y José Charters Monteiro en Lisboa[14]. En 1963, junto a José da Nobrega, Charters se había trasladado a Milán para continuar sus estudios de arquitectura en el Politécnico, donde los terminó en 1969 con un proyecto fin de carrera dirigido por Rossi. A su regreso a Portugal se convertiría en el principal impulsor de los planteamientos rossianos en este país ibérico. Ya ese mismo año el arquitecto milanés se hizo la ilusión de que podría ser invitado por algunas Escuelas de Arquitectura portuguesas[15].

LA EDICIÓN ESPAÑOLA DE 'LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD'

En cuanto salió publicado, Rossi envió a Tarragó un ejemplar del libro, manifestándole su interés por que fuera editado en español[16]. El arquitecto catalán lo leyó con interés y escribió una larga carta a Rossi con sus comentarios y objeciones: "Quisiera explicarte con toda sinceridad los aspectos que no veo claros", le decía[17]. El parecer de Tarragó remitía al contexto político en el que se había fraguado la amistad entre ambos; sobre todo echaba en falta en el libro un mayor compromiso en este sentido. El arquitecto catalán encontraba los planteamientos rossianos poco marxistas y demasiado insistentes en la idea de autonomía, con el consiguiente peligro de que pudieran ser utilizados en beneficio propio por quienes mantenían una actitud reaccionaria. Así, apreciaba una falta de crítica a los autores de la 'cultura académica' examinados por Rossi y un ingenuo dar por buenos sus logros, sin señalar los aspectos que él consideraba negativos, llegando a recriminarle lo que consideraba una "falsa óptica de aplauso indiscriminado" a esos autores[18].

13. FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, "Se construye con ideas. Rafael Moneo, una conversación", en *Arquitectura Viva*, n. 77 (2001), p. 72.
14. En el caso catalán, esa duplicidad de planteamientos se haría explícita a través de revistas como *2C Construcción de la Ciudad* y *Arquitecturas Bis*, ambas surgidas en los años setenta.
15. Así se lo hacía saber a Tarragó en una de sus cartas: "Es probable que en enero o febrero sea invitado por las Universidades de Lisboa y Oporto a dar algunas clases; en ese caso, intentaré quedarme un día en Barcelona si es posible, quizá al regreso" (carta de Rossi a Tarragó, 5-XII-1969).
16. La idea de publicar *La arquitectura de la ciudad* en español es recurrente en las cartas de Rossi a los amigos catalanes, ya durante el proceso de redacción del mismo. Algunos ejemplos: "Espero que, cuando esté publicado, podamos discutirlo juntos y ver si hay alguna posibilidad de hacer una edición española" (de Rossi a Tarragó, 20-VIII-1965); "Estaría feliz de poder traducir el libro al español y para ello cuento con tu ayuda y la de Salvador" (de Rossi a Donato, 27-III-1966; archivo de Emilio Donato Folch).
17. Carta de Tarragó a Rossi, 9-X-1966.
18. "Al no hacer una aproximación crítica a cada personaje –afirmaba–, se desprende de tu trabajo un aceptar casi sin reservas todas las tesis académicas, una aprobación casi entusiasta de este mundo idealista, feliz, que considero que tiene mucho de reprobable" (*ibid.*).

Fig. 4. Portada de *A arquitectura da cidade*, de Aldo Rossi (Cosmos, Lisboa 2001); 2ª edición portuguesa.

En su respuesta, a la vez que insistía en la validez de los motivos que le habían llevado a defender su particular punto de vista, el maestro lombardo admitía que la crítica de Tarragó recogía "algunas contradicciones del libro, que en parte acepto", llegando a reconocer que su posición podía resultar "ambigua"[19]. Ello condujo al arquitecto catalán, que asumió con gusto la tarea de traducir el libro, a preparar también un amplio prólogo en el que intentó dotar al texto del contexto que, a su juicio, necesitaba. Partiendo de las ideas del pensador checo Karel Kosic, que había intentado una original síntesis de marxismo y fenomenología[20], Tarragó se esforzó por construir una visión explícitamente dialéctica de las tesis rossianas, en especial de la más polémica de todas ellas: la reivindicación de la autonomía del punto de vista arquitectónico en relación con el estudio de la ciudad. Entender, siguiendo a Kosic, la realidad urbana como 'totalidad concreta concebida dialécticamente' le condujo a aceptar que la dimensión arquitectónica de lo urbano pudiera servir de base para construir una 'ciencia urbana' como la postulada por Rossi.

El arquitecto milanés aceptó la propuesta que le hizo Tarragó de escribir una introducción al libro y se ofreció a escribir también él un breve prólogo para la edición española[21]. Sin embargo, la notable extensión del texto que le envió el amigo catalán debió llevarle a desechar esa posibilidad. Una vez leída la introducción, Rossi aceptó que se publicase, pero no llegó a dar una opinión precisa respecto a su contenido, a pesar de la insistencia de Tarragó:

> La introducción es muy interesante –le escribió– y querría hablar al respecto con calma, directamente o escribiéndote [...] de manera detallada. Por ahora baste con mi aprobación, que puedes comunicar al editor; todo lo más, como cuestión técnica, pienso que, dada su extensión, la introducción podría imprimirse en un tamaño [de letra] más pequeño que el resto del libro[22].

En realidad, Rossi nunca llegó a decir nada más a Tarragó sobre esa introducción, ni de palabra ni por escrito[23]; tan sólo al final del prólogo escrito para la segunda edición italiana dejó constancia de su agradecimiento al arquitecto catalán "por el largo ensayo introductorio escrito para la edición castellana"[24]. Pero parece claro que el texto no le entusiasmaba: debió parecerle innecesariamente largo y prolijo.

Aunque el contrato para publicar el libro en español se firmó en una fecha bastante temprana[25], éste tardaría casi cinco años en estar disponible en las librerías. El retraso no es achacable a Tarragó, sino a la editorial, que daba continuas largas, no obstante la presión que autor y traductor hacían para que la publicación no se demorase. Inicialmente era Labor quien había adquirido los derechos de edición del libro, con idea de incluirlo en una colección de urbanismo que pensaban poner en marcha; sin embargo, tras múltiples vicisitudes sería Gustavo Gili quien lo publicase en la colección 'Arquitectura y crítica', dirigida por Ignacio Solà-Morales[26]. Una vez publicado, Rossi viajó a Barcelona en enero de 1972 para realizar la presentación del libro; con ese motivo dio sendas conferencias en el Colegio de Arquitectos y en la Escuela de Arquitectura de la ciudad condal. Fueron las primeras de una serie que le llevaría a visitar de nuevo Galicia (1973), el País Vasco (1974) y Andalucía (1975).

LAS VICISITUDES DE LA TRADUCCIÓN PORTUGUESA

A finales de 1969, los portugueses José Charters Monteiro y José da Nobrega Sousa Martins obtuvieron su título de arquitecto por el Politécnico de

19. Carta de Rossi a Tarragó, 10-XII-1966.
20. Cfr. KOSIC, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, Barcelona-México 1967.
21. Véase la carta de Rossi a Tarragó, 8-I-1968.
22. Carta de Rossi a Tarragó, 13-VII-1969; finalmente se decidió que la introducción fuera en cursiva, pero con el mismo tamaño de letra que el resto del libro.
23. Entrevista del autor con Salvador Tarragó Cid en enero de 2013.
24. ROSSI, Aldo, "Prefacio a la segunda edición italiana", en ID., *La arquitectura de la ciudad*, G. Gili, Barcelona 1971, p. 47; el prefacio está fechado en diciembre de 1969.
25. Una copia del contrato, con fecha 27-XII-1966, se conserva en Archivo Nacional de Cataluña, San Cugat del Vallés: fondo 628, caja 8, dossier 28.
26. La editorial Gustavo Gili compró los derechos a Labor en los primeros meses de 1971 y el libro salió de imprenta en junio de ese año: "22 de junio. Publicada la edición española del libro *La arquitectura de la ciudad*" (ROSSI, Aldo, *I quaderni azzurri. 1968-1992*, vol. 7: *28 maggio-23 giugno 1971*, Electa, Milán 1999).

Fig. 5. Aldo Rossi ante la puerta de San Sebastián. Setúbal, enero de 1978 (archivo de José Charters Monteiro).

Milán, donde ambos habían sido alumnos de Rossi; estaban, pues, familiarizados con sus ideas y compartían sus planteamientos sobre la arquitectura y la ciudad. Aunque desde el punto de vista profesional tomaron caminos diversos –Charters volvió enseguida a Portugal y Da Nobrega permaneció todavía unos años trabajando en Italia[27]–, se mantuvieron en contacto con vistas a promover la edición portuguesa de *La arquitectura de la ciudad*. Tras un primer intento fallido con la editora lisboeta Livros Horizonte, Charters contactó con un editor amigo del padre de Da Nobrega:

> Cuando en 1970 presenté y propuse la edición del libro de Aldo Rossi a Manuel Rodrigues, cofundador y entonces director de Ediciones Cosmos, pude apreciar el entusiasmo y la comprensión que la obra le suscitó, luego de una primera lectura[28].

A finales de ese mismo año, Rodrigues aceptó publicar el libro, y poco después le fue comunicada la noticia al arquitecto milanés, que decidió preparar un prólogo para esa nueva edición[29].

Charters y Da Nobrega acordaron realizar la traducción a medias, pero la dificultad de la empresa para unos jóvenes arquitectos en los comienzos de su vida profesional hizo que avanzara lentamente. De hecho, llegaron a comienzos de 1972 sin haber hecho prácticamente nada; Rossi, en cambio, redactó su prólogo con rapidez y se lo remitió en mayo de 1971, mientras se encontraba revisando las pruebas de imprenta para la edición española[30]. En realidad, con ese texto Rossi no pretendía tanto presentar el libro al lector portugués como "dar cuenta al estudioso de la ampliación de algunos temas tratados, en el curso de la investigación, sobre todo por parte de la tendencia que este libro expresa"[31], en la línea de lo que ya había hecho en la introducción a la segunda edición italiana. De ahí que, al retrasarse la publicación de la traducción portuguesa, decidiera incluirlo en sus *Escritos escogidos*, publicados en 1975, por entender que formaba parte del hilo del discurso que ese conjunto de textos contribuía a desarrollar.

Y es que la tarea de traducir *La arquitectura de la ciudad* no resultaba fácil. La primera dificultad provenía de la propia estructura del libro y del modo en que está escrito, que constituyen –en palabras del propio Charters

27. En 1975, al regreso de Da Nobrega a Portugal, ambos colaboraron durante unos años en el Plano Integrado de Setúbal para el Fundo de Fomento da Habitaçao. Con ocasión de ese trabajo, consiguieron que se encargase a Rossi el proyecto de una unidad residencial en el barrio Bela Vista de Setúbal, que no llegaría a construirse; sobre ese proyecto rossiano y su contexto, cfr. VITALE, Daniele, "Fundo de Fomento: Setúbal, città nuova", en *Domus*, n. 655 (1984), pp. 6-13.
28. CHARTERS MONTEIRO, José, "Nota à segunda edição", en ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*, Cosmos, Lisboa 2001, p. 9.
29. En los primeros días de febrero de 1971, Rossi anotó: "Escribir introducción para la edición portuguesa de *La arquitectura de la ciudad*" (ROSSI, Aldo, *I quaderni azzurri*, vol. 6: *7 febbraio-maggio 1971*, cit.).
30. A comienzos de mayo de 1971, escribió: "Pruebas del libro español *La arquitectura de la ciudad*, ed. Gili, Barcelona. Enviar pról. portugués" (*ibid.*).
31. ROSSI, Aldo, "Introduçao à edição portuguesa", ID., *A arquitectura da cidade*, cit., p. 13.

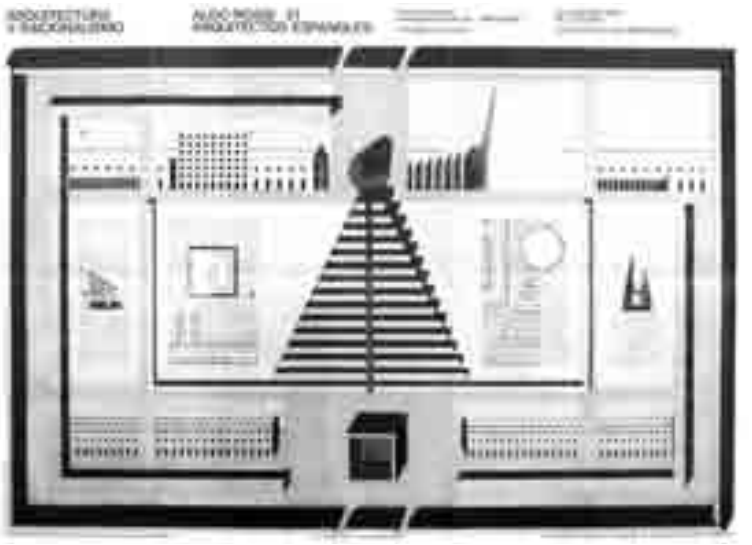


Fig. 6. Cartel de la exposición "Arquitectura y racionalismo. Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles". Barcelona, mayo-junio de 1975.

Monteiro– "un desafío para el lector"[32]. Pero a ello había que añadir además la carencia de una bibliografía específica en lengua portuguesa, que permitiera verter los conceptos clave en torno a los cuales estaba articulado el texto rossiano[33]. Por eso, Charters hubo de realizar una ardua búsqueda que, al hilo de sus investigaciones coetáneas sobre el urbanismo portugués, le condujo a la tratadística de la arquitectura militar o de la ingeniería civil, donde halló un filón conceptual relativamente afín al de Rossi. Esas investigaciones sobre la *forma urbis* de Lisboa y las ciudades de fundación portuguesas, realizadas entre 1970 y 1972, eran mencionadas por el maestro lombardo en el prólogo para la edición portuguesa, para afirmar que proseguían la línea de trabajo iniciada por su libro[34].

La traducción fue iniciada propiamente por Charters Monteiro en 1973, integrando en ella los fragmentos que recibió de Da Nobrega desde Milán, que presentaban un fuerte influjo del italiano tanto en la construcción como en el vocabulario y, por tanto, necesitaron ser retraducidos para homogeneizar el texto portugués. El grueso del trabajo de traducción fue llevado a cabo por Charters entre 1975 y 1976, conociendo ya la traducción española, que le sirvió para contrastar el modo en que Tarragó había vertido al castellano algunos pasajes especialmente difíciles[35]. Por fin, en noviembre de 1977, salió publicada la edición portuguesa del libro de Rossi y, aunque aparecían como traductores los dos antiguos alumnos del maestro –y a ambos les agradecía su trabajo en el prólogo–, en realidad era Charters quien había corrido con la mayor parte del peso de la traducción[36].

LA RECEPCIÓN DE LAS TRADUCCIONES Y SU IMPACTO

Las dos ediciones aquí examinadas presentan un rasgo común: el empeño de los respectivos traductores para que el resultado de su trabajo reflejase con la mayor fidelidad posible el texto original. En el caso de Tarragó, ello comportó un arduo trabajo de aprendizaje y asimilación, ya que no estaba aún demasiado familiarizado con el particular discurso del arquitecto milanés[37].

32. CHARTERS MONTEIRO, José, "Nota à segunda edição", cit., p. 10.
33. Así, por ejemplo, el libro contemporáneo de Portas, *A cidade como arquitectura* (1969), tenía un planteamiento del todo diverso al de Rossi, a pesar de lo que el título pudiera hacer pensar.
34. Algunos dibujos procedentes de esas investigaciones fueron luego incluidos por Charters Monteiro, a continuación del prólogo de Rossi, en la segunda edición de *A arquitectura da cidade* (pp. 22-27).
35. Entrevista del autor con José Charters Monteiro en julio de 2015.
36. Esa traducción fue enteramente revisada por Charters para la segunda edición portuguesa, donde ya aparece él como único traductor del libro.
37. "El otro día, corrigiendo las pruebas de imprenta, recordé cómo en 1966, al leer por primera vez tu libro, me produjo un impacto muy grande, pues sostenía una tesis que por aquellas fechas yo estaba muy lejos de aceptar; pero a consecuencia de la traducción y el prólogo me he convertido en un buen rossiano, creo" (carta de Tarragó a Rossi, 3-VII-1970).

El caso de Charters era distinto; habiéndose formado con Rossi, conocía a fondo el libro. Su esfuerzo estuvo centrado en encontrar los términos adecuados para hacerlo accesible al lector de lengua portuguesa[38]. En este sentido, ambas traducciones contrastan netamente con la alemana, aparecida en 1973 dentro de una prestigiosa colección, pero traducida por una romanista que no conocía las ideas rossianas. La premura con que se preparó hizo que "todos quedaran bastante desconcertados con el resultado"[39], por ser claramente insatisfactorio.

Fig. 7. Portada del número 14 de la revista *2C* Construcción de la Ciudad. Barcelona, diciembre de 1979.

Sin embargo, en lo que se refiere a la recepción de las traducciones española y portuguesa, el resultado fue dispar. La edición española tuvo una gran acogida: conoció tres reimpresiones en los años setenta, y ese ritmo se mantendría durante las décadas siguientes. En cambio, la versión portuguesa tardó más veinte años en reeditarse; para entonces ya habían aparecido más de diez ediciones en español, si bien es cierto que a mediados de los años noventa se había publicado también una edición brasileña[40]. Y es que, mientras que en España el libro de Rossi se convirtió en una referencia fundamental para la cultura arquitectónica y sirvió para alimentar los debates en torno al proyecto urbano de los ochenta, en Portugal el influjo resultó ser mucho más limitado y no llegaría a incidir profundamente en la cultura disciplinar lusitana, fuera de un ámbito muy reducido de lectores.

La notable repercusión del libro entre los arquitectos españoles no se debió tanto al eco que encontró en las revistas especializadas[41], sino sobre todo a la actividad de difusión de las ideas rossianas impulsada por Tarragó, a través de la revista *2C Construcción de la Ciudad*, que dedicó tres números monográficos a Rossi, o de exposiciones como "Arquitectura y racionalismo. Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles", que recorrió diversas ciudades por todo el país. El momento culminante de ese influjo lo constituye sin duda el I SIAC, celebrado en Santiago de Compostela en 1976, donde hubo también una significada participación portuguesa[42]. Este evento, desarrollado en medio de una cierta polémica, pone de manifiesto cómo Tarragó supo secundar el deseo que Rossi siempre tuvo de no quedar encerrado en los limitados confines del contexto italiano y permite entender las vías a través de las cuales el maestro lombardo adquiriría una temprana notoriedad en España, país que no tardó en convertirse en una de las cabezas de puente de la *Tendenza*.

Cuestión diferente es el grado de asimilación de las ideas rossianas por parte de quienes leyeron el libro. Habida cuenta de la dificultad que presentaba el texto, debida en gran parte al modo en que está escrito, hay que reconocer que, aunque su mensaje central resultara claro –de hecho, fue captado sin gran dificultad–, no fueron muchos los que alcanzaron a comprenderlo en toda su compleja ambigüedad; menos aún los que en aquellos años tuvieron la suficiente independencia de criterio para atreverse a continuarlo desde unas claves propias[43]. Entre ellos, cabría citar a José Ignacio Linazasoro, cuyo libro sobre las ciudades vascas incidía, más allá de las cuestiones morfotipológicas, en los aspectos matéricos del modo en que están construidas, elaborando en cierta medida un discurso sobre la 'fábrica' de la ciudad[44]; o a Manuel de Solà-Morales, con su propuesta de añadir la infraestructura a la morfología y la tipología a la hora de estudiar las formas del crecimiento urbano, caracterizadas a través del diferente modo de articularse la urbanización, la parcelación y la edificación[45].

38. Así lo reconocía él mismo al presentar la traducción revisada de 2001: "Su estructura, pero sobre todo los conceptos y la terminología presentes en *La arquitectura de la ciudad*, motivaron en la época [...] algunas dificultades entre los lectores portugueses [...]. Dificultades, lo admito, a las que no son ajenos inevitables problemas en la traducción de un texto estructurado en una lengua [la italiana] particularmente apta para razonar en el ámbito de conocimientos en que se sitúa la obra" (CHARTERS MONTEIRO, José, "Nota à segunda edição", cit., p. 9).
39. PELLNITZ, Alexander, "Rossi e la Germania. Traduzione e ricezione del libro *L'architettura della città*", en DE MAIO, Fernanda; FERLENGA, Alberto & MONTINI ZIMOLO, Patrizia (eds.), *op. cit.*, p. 214.
40. ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*, WMF Martins Fontes, São Paulo 1995.
41. Sólo conozco una única reseña española del libro, firmada por Julián Izquierdo Ortega y publicada en *Hogar y Arquitectura*, n. 97 (1971), pp. 94-97.
42. Entre los arquitectos portugueses que participaron en el I SIAC estaba Eduardo Souto de Moura, que luego ha reconocido el influjo de las ideas rossianas en su modo de hacer arquitectura.
43. Conviene no olvidar que el libro fue presentado por Rossi como el esbozo de una teoría, necesitada de ulteriores desarrollos, que luego él mismo renunciaría a afrontar.
44. Cfr. LINAZASORO, José Ignacio, *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, G. Gili, Barcelona 1978.
45. Cfr. SOLÀ-MORALES, Manuel de, *Las formas de crecimiento urbano*, UPC, Barcelona 1997.

Pero esto no fue lo habitual. La mayor parte de las lecturas no tardaron en adquirir un sesgo escolástico, en muchos casos formalista y superficial, que se limitaba a repetir conceptos no siempre bien asimilados, convertidos en anodinos enunciados de una academia morfotipológica contra la que el propio Rossi previno. Quizá por este motivo los enunciados del libro acabaron teniendo en la práctica una incidencia menor que los proyectos del arquitecto milanés, a menudo reducidos a unos cuantos elementos formales utilizados por sus seguidores de un modo puramente mimético. Por eso mismo, la lección de *La arquitectura de la ciudad*, pronto olvidada e incluso denostada, continúa aguardando a quienes, a la vista de las necesidades que hoy nos plantea la realidad, se animen a llevar a cabo su continuación[46].

46. En este mismo sentido puede verse CHARTERS MONTEIRO, José, «Aldo Rossi, una eredità», en TRENTIN, Annalisa (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Bolonia 2008, pp. 124-126.

THE U.S. NAVY BUREAU OF YARDS AND DOCKS EN ESPAÑA. BASES MILITARES CONJUNTAS

Pilar Salazar Lozano

El 26 de Septiembre de 1953, después de múltiples y complicadas negociaciones, el ministro español de Asuntos exteriores, Alberto Martín Artajo, firmaba con James Clement Dunn, embajador de EEUU en España, los llamados Pactos de Madrid, un triple convenio de defensa mutua, ayuda económica y ayuda para el desarrollo militar.

Estos pactos, junto con sus cláusulas secretas, sus consecuencias y sus renovaciones han sido exhaustivamente estudiados por los historiadores españoles, pero se ha dejado como un tema secundario la influencia que tuvieron en la vida y la cultura españolas, así como la huella que dejaron en la arquitectura e ingeniería. Existen estudios económicos, citas y referencias a los artículos publicados en las revistas especializadas del momento, testimonios parciales, pero no un intento de entender la globalidad de lo que estos pactos generaron para el campo de la construcción española.

Durante la década de 1953 a 1963 España recibió de los EEUU 1.690 millones de dólares como ayuda económica y 465 millones dedicados para la construcción de las bases militares de utilización conjunta derivadas de los acuerdos[1]. Estas bases fueron financiadas por la contrapartida de dinero procedente de la venta en España de los envíos de ayuda llegados de EEUU[2]. Se planificaron cuatro bases principales, tres de ellas aéreas, aprovechando lugares donde ya existían aeropuertos civiles o militares (Torrejón de Ardoz, Morón de la Frontera y Zaragoza) y una naval y aérea a la vez, Rota, además de depósitos del ejercito del aire en la base de San Pablo (Sevilla), siete puestos de radares (Puig Major, Menorca, Guardamar de Seguro, Imoges, San Pablo, Humosa y Elizondo), 700 km de oleoducto entre Rota y Zaragoza, cuatro almacenes de gasolina para aviación y un campo de emergencias de combate en Reus, tres instalaciones de almacenamiento de combustible y municiones en Rota, Cartagena y Ferrol, además de dos instalaciones de navegación en Estaca de Vares y L'Estartit[3]. Para estas construcciones americanas se utilizaron alrededor de 7.000 hectáreas de terreno[4].

CONSTRUCCIÓN DE LAS BASES

Para la construcción de las bases en España se creó la Officer in Charge of Construction, con sede en el Edificio España y con subsedes en cada una de las

1. PARDO SANZ, Rosa. "US Bases in Spain since 1953" AAW en *Military Bases, Historical Perspectives: contemporary Challenges.* L. Rodríguez and S. Glebob (Eds.) IOS Press 2009 p. 57.
2 En el Convenio sobre ayuda económica, en el Artículo 5, Apartado 3b explica: *"Ambos Gobiernos se pondrán de acuerdo sobre el número y características generales de las instalaciones militares de defensa mutua que hayan de construirse en España, y el Gobierno de los EEUU de América notificará periódicamente al Gobierno español las necesidades para gastos en pesetas que se ocasionen por la construcción y mantenimiento de dichas instalaciones militares. El Gobierno español, acto seguido, facilitará estas sumas retirándolas de cualquier saldo existente en la Cuenta Especial en la forma requerida por el Gobierno de los EEUU de América en su notificación".*
3. PARDO SANZ, Rosa. 2009 p. 57.

Fig. 1. Cajetín de plano del Hospital de la Base de Torrejón de Ardoz. Facilitado por el departamento de Instalaciones de la Base de Torrejón.

bases, desde las que se coordinaban las obras en su construcción y mantenimiento. Esta oficina se encargaba de supervisar tanto al contratista principal, como a los oficiales encargados de las construcciones y a la AESB, (Architects and Engineers of the Spanish Bases). Para el diseño de las bases se contó con la colaboración de cuatro estudios de arquitectura e ingeniería americanos; "Pereira and Luckman" de Los Angeles, "Shaw, Metz and Dolio" de Chicago, "Frederick Harris Co". de New York y "Metcalf and Eddy" de Boston[5]. El trabajo de esta oficina, que se formó inmediatamente una vez firmados los Acuerdos, consistía en realizar los estudios y planos de detalle, de tal manera que después se pudiera ofrecer el proyecto a subasta para la adjudicación de subcontratistas. Debían ayudar a calcular la maquinaria, el personal necesario para la construcción y el tiempo requerido. Junto a estos técnicos americanos trabajaron arquitectos e ingenieros españoles. La entidad encargada de inspeccionar la construcción al pie de obra fue la Oficina de Muelles y Astilleros de la Marina de los Estados Unidos, *Bureau of Yards and Docks of the US Navy*. El contralmirante W. B. Short del Cuerpo de Ingenieros Civiles, ejerció la doble función de Director de Construcciones y Delegado Jefe del Grupo Militar Conjunto Norteamericano para la Construcción[6] (Fig. 1).

Como director del Departamento de Anteproyectos se encontraba Jacques Seltz, discípulo de Mies van Der Rohe, mientras que el jefe del Departamento de Arquitectura e Ingeniería de las bases fue Frederick Langhorst, colaborador de Frank Lloyd Wright[7]. Muchas de las soluciones que aportaban eran las que aparecían en la guía de la construcción que había realizado el ejército americano para unificar y facilitar la construcción de instalaciones militares tanto en el extranjero como en su propio país. En el Departamento de anteproyectos trabajaban arquitectos españoles como José Luis Duran de Cottes, Carlos Pfeiffer o Luis Vázquez de Castro, quien afirmaba:

> "Habían hecho unos estándar a partir de los sistemas constructivos españoles para homogeneizar proyectos y luego facilitar a las contratas y a todo el mundo que los tipos de construcción fueran homogéneos. Habían hecho un estándar partiendo del ladrillo español de la época y en base a eso dimensionaban todo lo demás; ventanas, capialzados, vierteaguas de hormigón y dimensiones de pasillos, habitaciones, las crujías más corrientes de los edificios. Esto era la traducción al español de los sistemas de construcción americanos"[8].

Estas instalaciones generaron un importante despegue de la ingeniería y la arquitectura española. El conjunto empresarial norteamericano "Brown,

4. En el artículo III del Convenio defensivo entre los EEUU de América y España se afirma: "*El Gobierno de España adquirirá libres de toda carga y servidumbre, los terrenos que puedan ser necesarios para fines militares y conservará la propiedad del suelo y de las obras de carácter permanente que se construyan. El Gobierno de los EEUU se reserva el derecho de retirar todas las demás construcciones e instalaciones hechas a sus expensas cuando lo estime conveniente o cuando este Convenio sea cancelado*".
5. "Cómo se construyen las bases" *Noticias de Actualidad, publicación periódica de la Embajada de los EEUU en España*, 21 Enero 1957.
6. "Cómo se construyen las bases" *Noticias de Actualidad, publicación periódica de la Embajada de los EEUU en España*, 21 Enero 1957.
7. BILBAO, Luis, *La americanización de Bilbao o la bilbainización de América.* DEIA, noticias de Bizkaia, 24 Octubre 2013.
8. Entrevista personal realizada a Luis Vázquez de Castro por Luis Bilbao Larrondo, 2013.

Raymond and Walsh"[9]. actúo como contratista principal de las obras, otorgando las subcontratas principalmente a empresas españolas mediante subastas. Las adjudicaciones quedan recogidas en la revista semanal *La Gaceta de la Construcción* en su *sección "La semana en Brown, Raymond and Walsh"*, en la que va dando noticia de las subastas celebradas, los contratos firmados y las subastas pendientes de adjudicación y de celebración. Debido a las condiciones y requisitos que exigía la manera de trabajar de los americanos sólo algunas grandes empresas pudieron presentarse a los concursos. Los constructores americanos tuvieron que invertir tiempo y esfuerzo en enseñar a las empresas españolas sus métodos propios, como afirma Jaime Ferrater: *"A mi parecer, le estamos costando dinero a AESB"*[10]. Para adjudicar las obras generalmente se convocaban concursos abiertos, en los que cada una de las empresas presentaba su presupuesto. Algunos eran concursos restringidos, a los que sólo algunas empresas determinadas, con una capacidad y una experiencia suficientes eran convocadas y también había adjudicaciones de proyectos directamente a empresas (Fig. 2).

Fig. 2. Maquinaria en la Construcción de la Base Naval de Rota. Localizada en la Biblioteca del Convento de Trinitarios Descalzos, en Alcalá de Henares. Proceden de los Servicios Culturales e Informativos de la Embajada de Estados Unidos en España.

Para la construcción de las bases se buscó emplear tanto mano de obra como materiales de origen español, como medio de ayuda a la reactivación de la economía española. El Contralmirante Harold Johnson, Director de Construcción de las instalaciones militares, ingeniero militar con gran experiencia en la construcción de bases navales a lo largo del mundo afirmaba a su llegada a España:

> "El deseo del Gobierno de los Estados Unidos es emplear el menor número posible de ingenieros y arquitectos americanos y el máximo de personal técnico español. Esta política de emplear principalmente españoles, será seguida también por el contratista principal, ya que se empleará el mayor número posible de subcontratistas españoles. También se utilizarán materias primas españolas siempre que estas compras beneficien y no perjudiquen la economía del país"[11].

Se publicaron anuncios buscando la participación de las constructoras españolas en revistas especializadas, como la Gaceta de la Construcción y en los periódicos nacionales, como el ABC, en el que se publicaba un anuncio para obras varias, desde la compactación de terraplenes a la construcción de conductos eléctricos especificando que "*Sólo serán tomadas en consideración las ofertas presentadas por contratistas españoles "bona fidae" que tengan el propósito y estén en condiciones de efectuar la mayor parte de los trabajos con mano de obra y administración puramente española"*[12].

La mayoría de las 32 empresas nacionales que participaron en la construcción de las bases Hispano-Americanas se agruparon en los primeros años formando el SEOPAN (Asociación de Empresas Constructoras de Ámbito Nacional de España) para defender sus propios intereses, como la fijación de salarios, plazos, etc.[13]. Entre ellas se encontraban grandes constructoras que asumieron muchas de las obras, como Huarte y compañía, Dragados y Construcciones, Entrecanales y Távora o Fomento de Obras y Construcciones[14]. En cuanto a los materiales, las declaraciones del contralmirante no se llevaron a cabo completamente, ya que sólo un porcentaje reducido de los materiales y la maquinaria fueron nacionales. La causa fue la inexistencia de la maquinaria requerida por los americanos y el alto coste de la compra de materiales nacionales[15].

> "De un modo básico, un contratista español puede emplear cualquier equipo que desee, con tal de que reúna las condiciones cualitativas de trabajo y tiempo. Debido a las exigencias técnicas y a la magnitud de los proyectos relacionados con el actual programa de construcción de bases,

9. En el número de Noticias de Actualidad del 21 Enero 1957 explica que *"el contratista principal, Brown, Raymond and Walsh, es un conjunto formado por las siguientes compañías: Brown and Root, de Houston (Texas), Raymond Concrete Pile, de Nueva York, y Walsh Construction Company, de Davenport (Iowa)".*
10. FERRATER, Jaime en *La organización de las oficinas de Arquitectura en Norteamérica*, RNA n. 167, Nov 1955.
11. "Jefe de construcción de las bases", *Noticias de Actualidad, revista de la Embajada de EEUU en España*, 15 Febrero 1954.
12. Diario ABC 31 Julio 1954.
13. TORRES VILLANUEVA, Eugenio. *Las grandes empresas constructoras españolas. Crecimiento e internacionalización en la segunda mitad del siglo xx. La internacionalización de la empresa española en perspectiva histórica* Julio-Agosto 2009. n. 849 ICE, p. 117.
14. De los diferentes números de la Gaceta de la Construcción en esos años se extraen las principales empresas que participaron en la construcción de las bases fueron las siguientes: Cubiertas y tejados, Huarte y Compañía, Agroman, empresa constructora, Dragados y construcciones, Entrecanales y Tavora, Construcciones Civiles, Hidrocivil, Alcazamsa, Ramón Beamonte, Corsan, empresa constructora, Constructora internacional, Termac-Omes-Sala Amat, Omes-Sala Amat, Fomento de obras y construcciones, GOYSA, SACONIA, Edward B. Kearney/Beamonte, Goca, Echegaray, Compañía de Construcciones Hidráulicas, Edificación y civiles, Precisión Industrial, Omes-Icsasa, Regino Criado, Antonio Pérez González, Turrión, obras y construcciones, y Samford Markowitz, José Parer, Ulloa, obras y construcciones, Degremont-Infilco...
15. ÁLVARO MOYA, Adoración, *Inversión directa extranjera y formación de capacidades organizativas locales: Un análisis del impacto de EEUU en la Empresa Española (1918-1975)* Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2011. 320

los contratistas españoles han utilizado los equipos especiales americanos traídos a España para el programa"[16].

La maquinaria utilizada por los EEUU en las obras de construcción de las diferentes bases militares fue valorada en más de 3.000.000.000 de pesetas. Entre esta maquinaria se cuentan elementos como enormes trituradoras, tractores, apisonadoras, generadores eléctricos, cientos de camiones, excavadoras de cuchara, explanadoras, compresores y también centenares de máquinas y equipo de otras clases.

Al terminarse la construcción de las Bases los norteamericanos no se llevaron los equipos, algunos de ellos con necesidad de reparaciones, debido a los costes del desplazamiento, sino que algunas máquinas fueron vendidas a compradores particulares para su utilización por contratistas y empresas privadas y otras fueron transferidas a las Fuerzas Armadas españolas y a varios organismos gubernamentales[17].

Dado que los edificios que componían las bases eran básicamente industriales, las novedades arquitectónicas no vienen tanto de la mano del diseño, sino de la construcción. La utilización de catálogos con elementos constructivos prefabricados, la modulación de todas las medidas en función de estos elementos, la organización detallada del trabajo, el alto grado de definición de los planos, era algo desconocido en España. En la Sesión Crítica de Arquitectura de 1955[18], Cayetano Cabanyes destacaba la importancia del trabajo en equipo, la sinceridad de los proyectos en cuanto estudio y definición de los detalles y la normalización y organización de la construcción.

La revista *Informes de la Construcción* cubre desde el punto de vista constructivo las obras que se iban desarrollando para construir las bases y sus instalaciones. En el número 67 aparece un artículo en el que Lee Washbourne[19], director de las instalaciones de la USAF, cuenta cómo se proyecta una base, estableciendo algunos criterios higienistas, de luz y aire. Es interesante ver cómo, además de los criterios más eficientes y funcionales, los americanos prestan atención, dentro del proyecto global, a de la armonía con el paisaje, hablando de los colores de las edificaciones, de la atención a la topografía del terreno, de tal manera que sean lo más agradable y atractivo posible. Habla también de la importancia del centro de la comunidad, de vital importancia en un país extranjero, en el que los americanos puedan contar con servicios sanitarios, religiosos, educativos y de entretenimiento.

Otro artículo que apareció en *Informes de la Construcción* en 1953 fue el escrito por Frederick Langhorst, arquitecto norteamericano ya mencionado, en el cual afirmaba la importancia del trabajo en equipos mixtos de personal americano y local, lo cual se intentó decididamente en España: *"la combinación ideal para trabajar en el extranjero es una compañía americana asociada a buenos arquitectos e ingenieros del país, utilizando buenos materiales locales, si es necesario, fabricados especialmente"*[20].

BASE DE TORREJÓN DE ARDOZ

Los técnicos norteamericanos que llegaron a España venían de construir bases aéreas en Francia, Alemania, Reino Unido, etc. tanto durante la segunda Guerra Mundial como durante la Guerra Fría, por lo que contaban con una

16. "Cómo se construyen las bases" *Noticias de Actualidad, publicación periódica de la Embajada de los EEUU en España*, 21 Enero 1957.
17. "Las máquinas que construyeron instalaciones defensivas" *Noticias de Actualidad, revista periódica de la Embajada de EEUU en España*, 1 Diciembre 1961.
18. CABANYES, Cayetano en *La organización de las oficinas de Arquitectura en Norteamérica*, RNA n. 167, Nov 1955.
19. WASHBOURNE, Lee, *Cómo se proyecta una base aérea.* Informes de la Construcción n. 67, Madrid, 1954.
20. LANGHORST, Frederick "Método de la organización y contratación seguido por los EEUU en las obras en Europa" *Informes de la Construcción.* n. 55, 1953, Madrid.

Fig. 3. Vista áerea de la Base de Torrejón de Ardoz. Localizada en la Biblioteca del Convento de Trinitarios Descalzos, en Alcalá de Henares. Proceden de los Servicios Culturales e Informativos de la Embajada de Estados Unidos en España.

amplia experiencia y unos mecanismos de trabajo probados. Esta experiencia les hacía muy efectivos a la hora de resolver problemas, ya que se habían enfrentado y habían solucionado muchos de ellos anteriormente. Buscaban la optimización de cada actuación, los mejores materiales, las dimensiones necesarias, la disposición y orden preferibles (Fig. 3).

Proyectaban todas las bases de la misma manera. Buscaban la eficiencia y facilidad dada por lo ya conocido y minimizar el impacto provocado a los militares por los cambios constantes de destino. La media de estancia de un militar en un país era de dos o tres años. Las bases tenían la misma disposición, estuvieran en EEUU, en España o en las Azores, criterio que se sigue utilizando en la actualidad. De esta manera, el soldado que lo deseara podía vivir en el extranjero como si estuviera haciéndolo en su propio país. De hecho, se dotaba a las bases con todo lo propio para que no fuera necesaria la vida fuera de la misma.

Esta mentalidad hizo que las bases de grandes dimensiones, como es la de Torrejón se constituyeran como ciudades completas, en la que se instalaron surtidores de gasolina, boleras, campos de baseball, bibliotecas, capilla, clubs deportivos, rodeo, videoclubs, cantinas, tiendas, un hospital, guarderías e incluso un colegio. Esto hacía que disminuyera el tiempo invertido por los militares en abastecerse o en solucionar posibles necesidades, ya que dentro de la base se daba respuesta a todas ellas, en el idioma original y con los métodos americanos. En el hospital de Torrejón, además de a los militares destinados en la base, se atendían a muchos de los heridos en conflictos armados durante la Guerra Fría en diversos lugares del mundo, que acudían a Torrejón para recibir asistencia sanitaria en el hospital, preparado para tal efecto como un verdadero hospital americano, con maquinaria avanzada y las últimas innovaciones en el campo de la medicina.

Para ejemplificar cómo fue el desarrollo de esta colaboración hispano-norteamericana vamos a comentar con más detalle la construcción de la Base de Torrejón de Ardoz, ya que fue la más grande[21] por su proximidad a la capital y de la que más información se ha publicado, siendo los detalles principales

21. En Noticias de Actualidad del 21 Enero 1957 afirma que: *"Las instalaciones más importantes son las de Torrejón, a veinte kilómetros al noreste de Madrid. Este será el centro neurálgico de la Defensa Aérea y del Mando Aéreo Estratégico".*

Fig. 4. Design Manual of Architecture. US Navy Bureau of Yards and Docks.

extrapolables al resto de las bases y de las construcciones de los americanos en territorio español. Se comenzó la construcción de esta base en Noviembre de 1954, cuando los EEUU firmaron con Fomento de Obras y Construcciones el primer contrato para su construcción. Entró en servicio en Junio de 1957. Con una superficie de 1320 ha se llevó a cabo por 4.300 millones de pesetas[22]. Contenía una pista de aterrizaje de 4,2 km, la más grande de Europa. La base fue de uso conjunto hasta que en 1988 se firmó el acuerdo por el que los norteamericanos irían abandonando la base. Fue en 1992 cuando salieron los últimos militares, el Ala 401 de Caza Táctica.

El urbanismo de la base es completamente racional. Calles longitudinales y transversales[23] perfectamente numeradas. Si analizamos el plano de situación vemos su ortogonalidad. No se ha tenido en cuenta la orientación, sino que la dirección elegida es la de 45º con respecto al eje Norte Sur. Esta dirección y su perpendicular generan una serie de cuadrículas de diferente tamaño que son las calles del conjunto. Todos los edificios siguen esta rigurosa geometría, ninguno de ellos destaca sobre los otros por capricho o por mero formalismo, sino que desde todos los puntos de vista es completamente funcional. La única posible licencia concedida es a las viviendas, a las que se accede por un camino ligeramente serpenteante.

Como queda reflejado en el artículo de Informes de la Construcción[24], la ubicación de la base no implicaba grandes complejidades desde ningún punto de vista. El abastecimiento de agua, la electricidad, el estado del terreno, la climatología y la comunicación con la capital, además de que había ya en ese lugar una pequeña sede del Ejército del Aire fueron aspectos que jugaron a favor de la elección de ese asentamiento para la base.

El *Bureau of Yards and Docks* había publicado a lo largo de los años 40 una serie de manuales en los que quedaba especificado todo lo necesario para el diseño, la construcción y realización de estas obras en todos y cada uno de sus aspectos. Los actualizaron en los años 60. Se componía de una serie de 10 manuales básicos temáticos, (arquitectura, ingeniería estructural, ingeniería eléctrica, ingeniería mecánica, ingeniería civil, dibujos y especificaciones, mecánica de suelo y cimientos, protección contra incendios, ingeniería ártica y datos económicos para la construcción militar) a los que se sumaban 18 más específicos, entre los que se pueden destacar los relacionados con las viviendas para los militares, cómo construir un hospital, los medios de comunicación, la disposición del combustible líquido o los puertos. Esta cantidad de normativa refleja en parte lo que Frederick Langhorst, arquitecto jefe de la base, explica sobre las tres características principales que se pueden achacar a la construcción en los EEUU. Son el complejo de monumentalidad, complejo de detalle y complejo de reglamentos y códigos (Fig. 4).

Cada elemento de los utilizados tenía su fecha de caducidad, que figuraba en los catálogos establecidos por la Marina. Una vez pasado este tiempo, aunque estuvieran en buen estado, eran sustituidos[25]. Tanto los elementos constructivos como los decorativos o el mobiliario entraban dentro de estas restricciones. Durante esos años esta práctica generó en España un mercado negro de los productos desechados por los americanos. Como cada elemento estaba estandarizado y era de catálogo, su reposición resultaba muy sencilla, hasta los años 90, cuando los estadounidenses abandonaron la base.

22. "Torrejón, el punto de mira de los SS-20 soviéticos" *Reportaje periódico El País*, 15 Diciembre 1982.
23. En el Design Manual: Architecture del Bureau of Yards and Dock de 9144 afirma: "*The rectangular plan is the most economical. Space planning should provide for a simple plan arrangement free form needless wall breaks and irregular shapes*" (El plan rectangular es el más económico. La planificación del espacio debe preferir una disposición simple frente a las formas libres con muros innecesarios y formas irregulares).
24. IGLESIAS, A., SELLMER, R. "Base aérea de Torrejón de Ardoz", Informes de la Construcción n. 99, 1958.
25. Idem. En el Manual de Diseño del Bureau of Yards and Docks publicado por la US Navy, 1944, se especifica cuál es la vida limitada de la construcción a llevar a cabo. Cada espacio tiene establecida una vida útil, de tal manera que el mantenimiento después de pasado ese tiempo deja de ser económico y se procede a su demolición o su sustitución. Se realiza una inversión mayor en los edificios que tienen prevista una duración más larga. Se dividen en permanentes, casi permanentes, 15 años de vida, 5 años de vida y temporales.

La estandarización venía prescrita desde el manual utilizado como guía básica que debían conocer arquitectos y constructores. Las indicaciones mencionadas en este documento eran muy claras:

Economy (of spaces) may be achieved by standardizing space dimensions and arrangements.
1) A module or modular unit should be established for recurring or duplicated functional elements, such as classrooms and offices.
2) Dimensions of materials, column spaces, windows, etc., should be coordinated to conform with the established module
3) Modules should be utilized as consistently as possible. Small spaces may be adapted within a modular arrangement and an entire building may, in many cases, be planned on a modular basis[26].

Se debe lograr la economía a través de la estandarización de las dimensiones de los espacios y las distribuciones.
1) Se debe establecer un módulo o unidad modular para los elementos funcionales que se repiten, tales como clases u oficinas.
2) Las dimensiones de los materiales, espacios entre pilares, ventanas, etc, deben estar en función del módulo establecido.
3) El módulo se debe utilizar tanto como sea posible. Los espacios pequeños deben ser diseñados en función del módulo e incluso, un edificio entero puede ser planteado con un módulo base.

La estandarización permitía la perfección en los detalles, el estudio minucioso de cada posible dificultad en la edificación. No hay chapuzas, todo está perfectamente pensado, ya que había sido ensayado antes en muchas otras bases. En los planos hay un alto nivel de detalle. Cada elemento está exactamente donde tiene que estar. Como se ha visto en las reformas posteriores una distancia en los planos es exactamente la que encuentras en la realidad. Cada elemento a su vez, es completamente útil, buscando la eficacia y evitando lo superfluo. No hay nada que no tenga un sentido, que no esté perfectamente pensado y enfocado o que tenga alguna finalidad de uso. El manual de uso que utilizaban como referencia dedica varios capítulos a la manera de realizar los planos, buscando el ahorro de tiempo y de esfuerzo. Desciende a detalles tales como el tamaño del papel y el tipo en el que deben realizarse los planos, las escalas para cada tipo de plano, el grosor de las líneas o la rotulación[27]. Se ha podido conocer el nombre de algunos los arquitectos que colaboraron en la definición de los planos, ya que aparecen sus nombres en los cajetines, tales como José Luis Escario o Botella, Marcide, arquitectos.

La estandarización lleva a la similitud de los edificios entre sí. En Torrejón de Ardoz nos encontramos con casi 600, incluyendo los destinados a almacenes y a múltiples usos, algunos de los cuales ya hemos enumerado anteriormente. Los edificios principales, cuyos usos son tan dispares como oficinas, dormitorios, hospital, o colegio son exteriormente idénticos. Son edificaciones en forma de L en planta, con cerramiento exterior de ladrillo visto, con línea de ventanas de un tono más oscuro. La estructura es de hormigón con vigas descolgadas y forjado de planchas de hormigón. Las particiones interiores se realizaban con entramado de madera revestido con yeso o corcho. Estas particiones generaban una flexibilidad de uso interior que ha permitido la adaptación con el paso de los años. Bob Cantrell reflejaba en la sesión crítica de Arquitectura esa visión polifacética de los edificios que construían e incluso sugería posibles futuros usos con optimismo: "*Todos nosotros esperamos que los edificios que estamos diseñando no sean usados con los fines para los que han sido hechos, y sí, en cambio, que algún día, quizá, sean usados como "Paradores", "Universidades" y otros pacíficos significados"*[28] (Fig. 5).

26. *Desing manual: architecture.* Department of the Navy, Bureau of Yards and Docks, U.S. Government Printing Office, 1962, p.1-2-5.
27. Los elementos que se enumeraban en el Manual respecto a la manera de dibujar los planos son los siguientes: *Preparación y estilo general del dibujo, tamaño de los dibujos, escalas utilizadas dependiendo del objeto, espesor de las líneas, uso de tinta de colores, símbolos estandarizados, rotulación, notas incluidas en el dibujo, títulos, recopilación de revisiones, referencia a los libros usados, restricciones de uso, numeración de los dibujos, cajetín con supervisores, diseñadores, revisores, delineantes, firma de los responsables, conservación de los planos, copias de los dibujos, autorización para la publicación.*
28. CANTRELL, R. "La organización de las oficinas de Arquitectura en Norteamérica" *RNA* n. 167, Nov 1955.

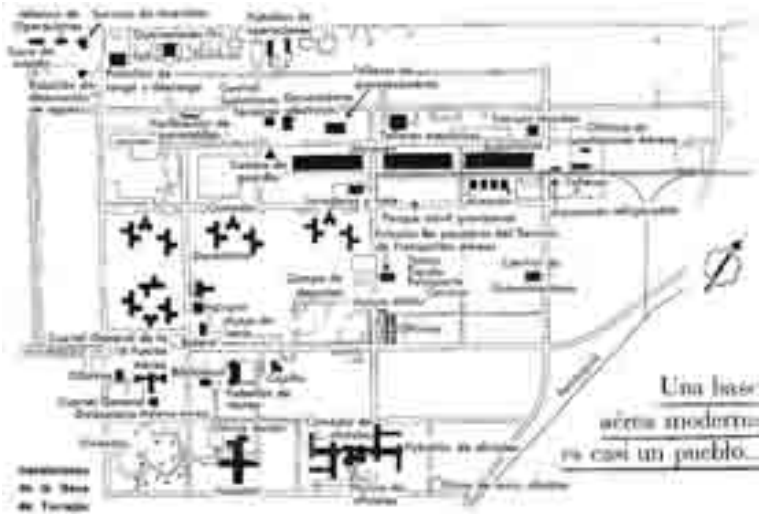


Fig. 5. Gráfico de las instalaciones de la Base de Torrejón. Procedente de la revista Noticias de Actualidad de la Embajada de EEUU en España.

Las facilidades económicas que tenían se manifiestan en la inversión que realizaban en la calidad de los materiales constructivos. En la base de Torrejón, 60 años más tarde, todos los edificios siguen en pie, con reformas interiores, pero ningún cambio en lo que se refiere a la estructura, habiendo tenido un mantenimiento mínimo. También es destacable en lo que se refiere a la normativa es que englobaba aspectos como la prevención que riesgos, ejemplificada en la existencia de escaleras de emergencia en cada edificio en unos años en los que estos no era común en España.

Para finalizar, la influencia en la arquitectura y el desarrollo constructivo no se dio sólo a través de la construcción de las bases, sino también de los alojamientos para los militares americanos que estaban destinados a ellas. Se calcula que en la base de Torrejón de Ardoz llegaron a trabajar 4500 militares y 600 civiles norteamericanos[29].

Las posibilidades de alojamiento para estos militares eran variadas. Los soldados solteros podían residir en los dormitorios dentro de la propia base, donde también se construyeron unas 70 viviendas unifamiliares, idénticas a las construidas por los americanos en diferentes bases alrededor del mundo entero.

Para la mayoría de los americanos se construyeron viviendas fuera de la base. Para construir sus viviendas el Grupo Militar Conjunto convocó un concurso, en el que participaron entre otros, un equipo formado por varios arquitectos españoles asesorados por Richard Neutra, al que conocían gracias a su anterior viaje a España en 1954. Este equipo estaba formado por arquitectos de la categoría de Julián Laguna, Antonio Perpiñá, Miguel Ángel Ruiz Larrea, Federico Faci y de él formaban parte un gran número de arquitectos y estudiantes de arquitectura[30].

El equipo ganador fue el formado por Luis Laorga y José López Zanón, que contaba con la ayuda de Ernest Kump, arquitecto californiano admirador de Neutra. Su propuesta fue la que llevó a cabo 866 viviendas en el Encinar de los Reyes, situado en las proximidades de Madrid y 222 en Las Torres de San Lamberto, Zaragoza[31] (Fig. 6).

29. VIÑAS, A. "Los pactos con EEUU en el despertar de la época democrática 1975-1995" en AAVV, *España y Estados Unidos en el s. XX* CSIC, Madrid 2005, p. 282.
30. TIPPEY, B. *Richard Neutra and Spain's transition to modernity.* Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra. Tesis doctoral (sin publicar) 2011 p. 108.
31. SAMBRICIO, Carlos, "Viviendas para militares americanos, Zaragoza-Madrid (1955-1958). Luis Laorga Gutierrez" en *Los brillantes cincuenta. 35 proyectos.* E. T. S. A. U Navarra, T6 ediciones, 2004.

Otro ejemplo destacado son las viviendas situadas en Aravaca, atribuidas a Federico Faci, también destinadas en principio a altos cargos americanos, en las que se ve la influencia de su trabajo en el equipo de Neutra[32]. En el pueblo de Torrejón de Ardoz nos encontramos con la colonia el Saucar, construida en 1957, con un total de 120 chalets y 180 apartamento también destinados a militares norteamericanos, pero estos de menor rango, llevadas a cabo por el arquitecto Antonio García Valdecasas.

Fig. 6. Foto de las viviendas del Encinar de los Reyes. Propiedad de Doug N. Página web de procedencia: http://www.mhs64.org/royal_oaks_60s.htm.

CONCLUSIONES

Para los arquitectos, el trabajo en las bases fue un aliciente para el conocimiento de la arquitectura moderna. Se sembraron las bases de amistades que propiciaron que poco más adelante, con la ayuda de diferentes becas, varios de estos arquitectos aprovecharan las oportunidades que se les brindaron para viajar a EEUU, visitar a sus antiguos compañeros y conocer de primera mano la arquitectura americana.

El trabajo con maquinaria moderna, tanto en la construcción de las bases como en las viviendas supuso un antes y un después para los arquitectos, ingenieros y personal de la construcción en España. La organización de las oficinas de construcción, el detalle en los planos, el enriquecimiento propiciado por el trabajo con dicha maquinaria fueron aspectos destacados por todos.

Como ha quedado reflejado en los análisis anteriores el elemento clave por el que se movían los americanos era la eficacia. Les movía en su actuación el ganar en tiempo y precisión. En estos campos constructivos y tecnológicos un pequeño fallo podía provocar a largo plazo pérdidas de tiempo, inversiones de dinero que podrían haber sido evitadas e incluso repercutir en las estrategias y en los modos de funcionar en el ámbito de la Guerra Fría, un momento en el que lo material no debía ser un elemento de preocupación, sino simplemente funcionar como instrumento para lo realmente importante. Las instalaciones y las construcciones que llevaron a cabo los americanos en España no fueron en ningún momento un fin en sí mismas, sino que debían servir a la función de permitir a sus usuarios dedicarse a tareas militares sin tener que prestar atención a lo constructivo. Por esto la influencia que nos han dejado estas construcciones, este trabajar con los americanos ha sido mucho más emblemática en el campo de la construcción, la ingeniería, en la eficacia, en modos de trabajo, de organización y de estructuración de los estudios, en la precisión de los detalles que en cualquier aspecto estético (Fig. 7).

Esta funcionalidad es uno de los elementos característicos del Movimiento Moderno, que huyendo de lo superfluo, del ornamento, busca lo racional, lo útil y necesario. De esta manera se puede ver cómo el trabajo con los arquitectos norteamericanos fue un impulso para los arquitectos españoles que intentaban abrirse un camino y entrever lo que era la Modernidad arquitectónica. No de una manera explícita o adoctrinadora, pero sí a través de este trabajo conjunto en construcciones militares puramente eficientes pudieron atisbar lo que era la funcionalidad. Esto queda reflejado en las declaraciones de Cayetano Cabanyes, explicando las cuatro enseñanzas aprendidas del trabajo con los americanos: 1. Necesidad del trabajo en equipo entre técnicos y arquitectos, 2. Sinceridad de los proyectos en cuanto detalle y definición, 3. Normalización y organización, 4. Hombre-hora que controlara la mano de hora y horas necesa-

32. Página web Arquitectura de Madrid del COAM, consultada el 18 Enero 2016. *http://212.145.146.10/biblioteca/fondos/ingra2014/index.htm#inm.F3.478*

Fig. 7. Construcción de la Base de Rota. Localizada en la Biblioteca del Convento de Trinitarios Descalzos, en Alcalá de Henares. Proceden de los Servicios Culturales e Informativos de la Embajada de Estados Unidos en España.

rias. Maquinismo y taylorismo auténtico, hasta entonces no aplicado en España de esa manera[33].

La influencia americana también se vio potenciada por la falta de información en la que se encontraban los españoles. Era regar un terreno que absorbía cualquier tipo de información venida del extranjero. Buscaban lo que por los cauces habituales no les llegaba. En el momento actual marcado por la globalización, una actuación de este tipo no hubiera tenido la influencia que tuvo en un momento en el que las diferencias en el desarrollo y los medios disponibles entre ambos países eran abismales. Los americanos llegaron en un momento en el que los españoles estaban ávidos de una novedad que en ese momento ni siquiera conocían. Tanto Bernardo Yncenga, como Fernando Redón en entrevistas personales realizadas enfatizan cómo la falta de criterio que se tenía en España hizo posible que devoraran cualquier tipo de información, revista, libro o fotografía proveniente del extranjero. Se encontraban en un desierto de información.

Para finalizar, la mejor manera de ejemplificar esta influencia es recurriendo a las palabras que dijeron algunos de los protagonistas de estas obras en la Sesión crítica de arquitectura ya citada anteriormente, publicada en RNA “La organización de las oficinas de Arquitectura en Norteamérica”[34], en la que participaron algunos de los arquitectos españoles que trabajaron con los americanos:

Mariano Garrigues afirmó:

"Aunque de la presencia entre nosotros de arquitectos norteamericanos trabajando como si estuviesen en sus estudios de América, no sacásemos más ventaja que saber aprender sus virtudes de organización, en orden a la exactitud de la definición de proyectos y por tanto, al rendimiento racional de nuestro trabajo, nos podemos dar por satisfechos".

Cayetano Cabanyes, después de desglosar los aspectos que él considera más importantes afirma:

"Yo les aseguro que, de realizar, por nuestra parte, los proyectos en la forma en que los está realizando AESB, el cliente se vería beneficiado económicamente"

Y por último, citamos la frase de Moreno Barberá:

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

33. CABANYES, C. "La organización de las oficinas de Arquitectura en Norteamérica" *RNA* n. 167, Nov 1955.
34. "La organización de las oficinas de Arquitectura en Norteamérica" *RNA,* n. 167, Nov 1955.

MIGUEL FISAC, PROPUESTAS FORÁNEAS

Teodoro Sánchez-Migallón Jiménez[1]

Aunque Miguel Fisac fue un gran viajero (solo Cabrero viajó más que él en la década de los 50 y 60)[2], y estuvo interesado en la arquitectura europea en una primera etapa y en la arquitectura paisajista oriental, no transfiere miméticamente modelos extranjeros en su obra. Las influencias nórdicas, orgánicas, están presentes en su trayectoria, y su rechazo a la arquitectura del estilo internacional también es apreciable, pero en la evolución de sus obras se pueden reconocer los testigos de estas influencias, ya sea en los jardines japoneses en los patios del convento de los dominicos de Alcobendas, o en los elementos de agua del Colegio de Arcas Reales de Valladolid, o en los picaportes, tiradores, perchas, lavamanos y detalles de barandillas que recuerdan directamente a Jacobsen, Asplund y Aalto.

> "Fisac estudia la arquitectura desde el interior de los espacios, entendida como un mundo habitado por objetos. Las nuevas formas se descubren a través de los materiales desde los más robustos y pesados, como el hormigón, hasta los más endebles y frágiles, como la madera. A través de ellos aparecen nuevas sensaciones estéticas"[3].

La discreta intervención en Manila en 1958, se contextualiza en un momento en el que realiza la iglesia de Ayamonte, el concurso para San Esteban Protomartir en Cuenca, la iglesia de la Coronación en Vitoria, una fase de su trayectoria en la que comienza sus preocupaciones por el sistema estructural como germen proyectual, después de madurar profesionalmente en la década de los años 50, con "su desenfado verbal" y "su dominio global del espacio hasta en los últimos detalles"[4], inicia una investigación sobre las posibilidades del hormigón armado pretensado.

Viajes de Miguel Fisac fuera de España: 1949: (noviembre-diciembre) realiza un viaje para visitar instalaciones de animales de experimentación de biología en Basilea, París, Estocolmo, Copenhague y Amsterdam, con motivo del encargo del Instituto Cajal. Viaja en compañía de José A. Balcells. Entra en contacto con la obra de Gunnard Asplund y el Ayuntamiento de Gothenburg[5],

1951: (agosto) Bonn y Colonia; 1953: (enero-marzo), Extremo Oriente: Tel-Aviv, Gaza (el motivo del viaje: la compra de unos terrenos para el Gobierno español) y Japón; 1954: Suiza (marzo); 1954: Viena (octubre). Por

1. Arquitecto. Doctorando por la E.T.S.A.M. Universidad Politécnica de Madrid. arteo@arquireal.com.
2. ALARCON REYERO, Candelaria. Tesis: *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas 1950-1970 el caso de Hogar y Arquitectura.* ETSAM. UPM. 1999. Anexo K.
3. CABAÑAS GALAN, Nieves, *Convento dominico de Miguel Fisac en Madrid, El acento de los objetos*, Tesis doctoral UPM Virtual, 2014. p. 374.
4. PATÓN, Vicente y TELLERIAS, Alberto, Biografía. Fundación Fisac. http://fundacionfisac.org/miguel/biografia/ver.php?seccion=germinal. 3/11/2015.
5. MARURI, Nicolás. *Como trazar el futuro. Fisac.* Biografía publicada por el Consejo Superior de Arquitectos de España. Ministerio de Fomento y CSCAE, Madrid, 1997, p. 18.

Fig. 1. Vista concurso Nueva York. Dibujo de Fisac. AFF.

"Arcas Reales" recibió la Medalla de Oro en la Exposición de Arte Sacro de Viena; 1955: (agosto) Atenas, Jerusalén, Calcuta, Bangkok, Manila, Tokio, San Francisco, Los Angeles y Chicago; 1962: (marzo) Nueva York y Méjico. Con motivo de la reunión de la UIA sobre instalaciones escolares. Visita la arquitectura precolombina; 1967: (abril) Moscú, Leningrado, Berlín y Praga; 1968: (abril-mayo) Inglaterra e Irlanda; 1970: (enero-febrero) Golfo Pérsico, Abu-Dhabi, Dubai y Bahrain; 1972: Londres; 1975: Estambul.

Después de relatar la crónica viajera, se enuncian los proyectos y obras que realiza el arquitecto para lugares fuera de España, como son: 1947: Proyecto Villa Tevere, Roma (AFF 021)[6]; 1951: Proyecto de Oficinas para Credit Andorra, Andorra (AFF 042); 1956: Concurso para la iglesia de San Florián en Viena (AFF 069)[7]; 1958: Capilla del Pilar en la catedral de Manila (AFF 163); 1958: Anteproyecto para el ayuntamiento de Toronto[8]; 1963: Proyecto Iglesia para la Ciudad de los niños "Padre Madina", San Jose de Costa Rica (AFF 168); 1963: Concurso para el Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York 1964-65 (AFF 183); 1966: Anteproyecto para la iglesia de la misión dominicana en Formosa (AFF 231).

En años posteriores a 1975 realiza varios anteproyectos, que quedan fuera de este artículo, en 1976 hotel Sharjah en Dubai, en 1978 en Venezuela (viviendas industrializadas en Ciudad Guarenas), en 1982 concurso para edificio de conferencias Abu-Dhabi, en 1987 Sidney (plaza de España) y en 1987 ayuntamiento de Camberra.

La propuesta de Miguel Fisac para el Concurso del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65, se ubica en la etapa más prolífica de Fisac, después de un viaje a México y Nueva York en 1962, o los encargos en 1960 del Centro de Estudios Hidrográficos, la vivienda en Somosaguas, la casa Fanjul (1961), la casa de Costa de los Pinos (1962) en Mallorca, la casa en Guadalmina (1961) y la casa Barrera (1963), sus mejores casas, en las que utiliza las estructuras pretensadas, piezas postesadas, vigas huecas y el hormigón en su máxima expresión.

Este mismo sistema que lleva desarrollando desde finales de los cincuenta, es el que remata su propuesta para el pabellón neoyorkino.

Pero no solo parte de la cubierta y la marquesina en la entrada son marcas reconocibles del período fisaciano, el tratamiento de las fachadas, de sobria y limpia cal, que puede extrañar en un arquitecto inquieto, experimental, arriesgado y expresivo, son signos de una madurez y de una seguridad, de la que Fullaondo, ya en 1969, reclama en su revista "…las concepciones de Fisac triunfan, cuando acentúa la densidad, el carácter gravitatorio, opco, horizontal, defensivo, anónimo, analítico…"

El proyecto de Estudios Bronston o el instituto del CSIC de Madrid, son coetáneos del concurso, pero el pabellón se identifica con obras posteriores, siendo por tanto un proyecto avanzado en la evolución creativa del autor, recuerda a las bodegas Garvey de 1967 y anticipa su última etapa.

La serenidad de una composición cerrada, con un volumen solemne, dos escalas de patios, dos accesos muy marcados, además de una zona expositiva

6. 135 AFF. Archivo Fundación Fisac, numeración proyectos.
7. PERIS SANCHEZ, Diego, *El espacio religioso de Miguel Fisac*, Ed. Serendipia. Ciudad Real. 2014. p. 200.
8. CABAÑAS GALAN. Op. Cit. p. 404. Según la web de la Fundación Fisac, 1957, y según la biografía del CSCAE de 1958. p. 47.

cubierta con la solución estructural de gran entidad expresiva, pero que filtra la luz uniformemente, sin dramatismos. El recurso interior de porche, logia, utilizado en Valladolid hace once años.

Un proyecto que resume su trayectoria y recoge las influencias racionalistas.

Del resto de proyectos sólo se ha podido comprobar la realización del acabado interior de la capilla del Pilar de la Catedral de Manila, que será el núcleo a desarrollar en este estudio.

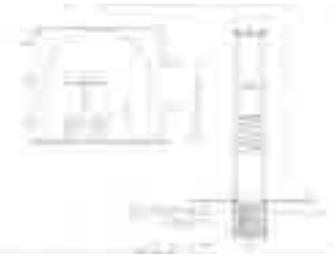


Fig. 2. Disposición de Crucifijo y candeleros Capilla del Pilar Manila. AFF.

Mientras en el mundo Le Corbusier realiza el Pabellón Philips, se organiza la Exposición Internacional de Bruselas, en Nueva York Mies construye el edificio Seagram y se inaugura el Guggenheim de Wright.

La reforma de esta capilla fue proyectada en junio de 1958, aunque existen informes y trabajos previos desde 1955, año en el que Fisac viaja a Manila, ya que el Consejo de Ministros español había aprobado una ayuda para la reconstrucción de la catedral, y se nombra a Fisac el arquitecto que asesore en este proyecto, reuniéndose en Manila con el arquitecto filipino Ocampo y con la Comisión Episcopal, para definir la disposición de la torre a reconstruir y su mayor altura, respetando el resto de muros que quedaban después del bombardeo norteamericano sobre el barrio antiguo español de Manila.

El proyecto se compone de una memoria de dos páginas, un presupuesto de tres valorando la obra en un millón de pesetas, al que se adjuntan las facturas de los diferentes talleres que aportan los materiales de esta obra desde España (Talleres de arte Granda SA, para la cerrajería y orfebrería, y Julian, Juan y López, maestros canteros y marmolistas), además de recoger el expediente dos informes y un memorándum sobre las campanas y el reloj de la catedral; todos estos documentos fechados en 1958.

Los planos que componen este proyecto son:
1: Detalle del pavimento y paramentos, una planta y tres alzados interiores, acotados y con despiece del aplacado de mármol. Escala 1/50 y 1/5. 2: Detalle de altar y pilar para la imagen, escala 1/20 y 1/50, con planta y dos alzados el conjunto. 3: Carpintería metálica, 1/20 y 1/1, con planta y alzado de la reja de entrada a la capilla, así como una planta, alzado y detalle de la carpintería de las vidrieras. 4: Disposición de crucifijo y candeleros, 1/50 y 1/1, con alzado y sección del conjunto y un detalle del candelero con su mecanismo interior. 5. Perspectiva.

Fotografías de la obra con las piezas de mármol acopiadas, una postal de la Catedral acabada, y nueve imágenes del crucifijo, los seis candeleros y el sagrario de Pablo Serrano. También de su viaje a Manila se tienen imágenes de la catedral en ruinas, portada y torre. Existe una lámina con imágenes de todas las iglesias de Manila, que pudo servir a Fisac para estudiar la reconstrucción de la catedral. Las vidrieras fueron encargadas a Francisco Farreras, aunque en principio iban a realizarse por un pintor filipino que vendría a España para indicar al taller vidriero su diseño.

Según la memoria, la capilla cuadrada tiene un acceso a través de arco de medio punto, estando cubierta por bóveda de arista de hormigón armado y

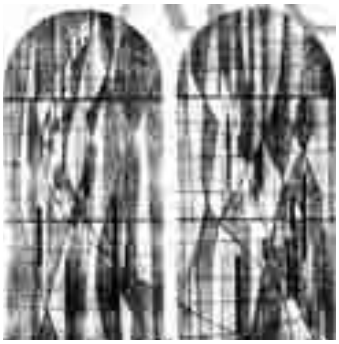


Fig. 3. Diseño de vidrieras de Farreras, Capilla del Pilar, Manila. ABC 14-02-59.

fuertes muros de la iglesia primitiva, siendo la primera capilla del lado de la Epístola (derecho). Existe una imposta en el arranque del arco de la embocadura de la entrada, donde se situará la verja de hierro forjado. Los paramentos se chapan de mármol amarillo-dorado "Buixcarrot" y el pavimento de placas cuadradas de mármol rojo "Archipi", siendo el altar y la columna de la Virgen, de mármol rojo "Coralito", más claro. Todos los mármoles españoles.

La iluminación natural y artificial proviene de las dos ventanas con arcos de medio punto frente a la entrada, que se cerrarán con vidrieras de sencilla tracería abstracta en gamas doradas, con fluorescentes externos protegidos por otras vidrieras de vidrio ordinario para aportar iluminación nocturna.

El altar, dice Fisac, está descentrado ligeramente, "creando una tensión de equilibrio con la columna". Sobre la mesa del altar, el sagrario en forma de arqueta dorada y un crucifijo de bronce dorado al fuego recibido en la pared, saliente 20 cm, con seis candeleros de bronce sobre el suelo, estando el altar exento. Finaliza la memoria fijando un plazo para las obras de dos meses.

Fig. 4. Capilla del Pilar, Catedral de Manila, dibujo de Fisac. AFF.

Se destaca de esta intervención la claridad de ideas al tratar el espacio, de forma limpia, para destacar el objeto, la cruz, la Virgen del Pilar y el Sagrario, apoyados en los materiales nobles, y piedras de color distinto al resto de aplacados, con fondos claros y pavimento oscuro. Un juego de colores que quiere potenciar por las vidrieras de Farreras de tonos dorados. Una obra que enmarca la expresividad de las tallas de Serrano apoyadas con la iluminación tamizada de dorados que filtran las vidrieras de Farreras.

Los candeleros y la verja se estudian con detalle, y una sencilla obra recoge los principios del autor, apoyándose en los artistas que han trabajado anteriormente con él para otros espacios religiosos, como enumera Fernández Cobián:

> Las colaboraciones más destacadas fueron las siguientes: pintores, Ramón Stolz (Espíritu Santo),Teresa Sánchez Gavito (Virgen de las Nieves), Agustín Úbeda (Moratalaz) y Álvaro Delgado (Arcas Reales); escultores, Cristino Mallo, Jorge Oteiza y José Capuz (Arcas Reales), Amadeo Gabino (La Asunción), José Luis Sánchez (Alcobendas, Moratalaz y Santa Cruz), Juan Adsuara (Espíritu Santo, Virgen de las Nieves), Emilio Laiz Campos (Nuestra Señora de los Ángeles), Pablo Serrano (Alcobendas, Vitoria, Santa Cruz) y Susana C. Polac (Alcobendas); vidrieros, Adolfo Winternitz (Alcobendas), Francisco Farreras (Alcobendas, Vitoria) y José María de Labra (Arcas Reales, Alcobendas); fotógrafos, Gabriel Cualladó (Alcobendas), Joaquín del Palacio «Kindel» (Arcas Reales) y Alberto Schommer (Vitoria)[9].

La forma con la que Fisac, dentro de una catedral neoclásica, interviene en una capilla, denota la capacidad de abstracción, de limpieza y de modernidad, con la que establece una jerarquía de elementos con un lenguaje que deja la elevada plasticidad a Serrano, y genera una íntima relación escultor-arquitecto, que será clave en sus obras.

La escultura central de sus iglesias será el crucifijo, que recaerá en manos de grandes artistas, en este caso Pablo Serrano, y para definir estas creaciones, recojo un texto de Ara Fernandez:

> Los tres Cristos concebidos por Serrano para estas iglesias se caracterizan por la esbeltez de su torso y el alargamiento exagerado de sus brazos que se alejan del expresionismo con el que

9. FERNÁNDEZ COBIAN, Esteban, *La arquitectura religiosa como praxis: Miguel Fisac.* Capítulo 7. El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. 2005, p. 275.

Fig. 5. Crucifijo, candeleros y sagrario de Pablo Serrano. AFF.

Serrano ejecutó una de sus obras religiosas más relevantes, me refiero al Cristo de la iglesia de San Ignacio en Polanco, México, en 1960. Las esculturas religiosas de Serrano emanan una expresividad contenida que contrasta con la sencillez de las obras de Fisac. Destacan por la concepción arquitectónica de las obras religiosas en general, y de este arquitecto en particular, para quien el altar es el punto focal del templo; así lo explicaba él mismo: "Desde un punto de vista plástico las soluciones de iglesias que yo he proyectado y realizado han tenido siempre como solución inmediata plástica conseguir, por diferentes medios, este dinamismo hacia el altar". El recurso más utilizado por Fisac en sus iglesias es la estrangulación del espacio de la nave con dos muros curvos al más puro estilo "berniniano". Al margen de estas obras religiosas, surge un proyecto de colaboración entre Fisac y Serrano que nunca fue llevado a cabo; nos referimos al monumento a Goya en Zaragoza presentado bajo el lema Contraste (1969) cuyo marco era la plaza de las catedrales y que finalmente fue adjudicado al escultor catalán Federico Marés[10].

Faltaría en esta relación, obviada por todos los investigadores que he cotejado, el Cristo de la capilla de Manila, del que curiosamente se publican en el diario ABC (14/02/1959), una fotografía junto con una pequeña crónica y una imagen del diseño de las vidrieras de Farreras.

Entre los escritos incluidos por Fisac en este proyecto, es curioso, el informe aclaratorio que realiza sobre la fotografía del crucifijo sin rematar, modelado por uno de los escultores artesanos de Talleres Arte, S.A., que publica el diario Ya, sin el consentimiento del arquitecto, así como la revista Catolicismo, que toma esta imagen para hacer un duro comentario, y no había publicado una rectificación exigida por Fisac, según escrito del 4/03/1959.

Pablo Serrano realiza los crucifijos de las iglesias de Miguel Fisac, de San Pedro Martir en Alcobendas en 1955, de la Coronación de Vitoria, en 1958, en la capilla del Pilar de la catedral de Manila, en el mismo año y en la iglesia de la Santa Cruz de Oleiros, La Coruña, en 1967. También realiza un cristo similar para la sala capitular del Convento de agustinos recoletos de Marcilla, Navarra. Cristos similares se encuentran en la iglesia de la Asuncion de Cuesta

10. ARA FERNÁNDEZ, Ana, *Pablo Serrano: el anhelo de un arte unitario*, AEA, LXXX, 320, octubre-diciembre 2007, pp. 411-422.

6

7

8

Fig. 6. Cristo Pablo Serrano. Iglesia Sta. Cruz de Oleiros, Fisac, 1966. Web Parroquial.

Fig. 7. Cristo de Serrano, Iglesia de la Coronacion Vitoria, Fisac. Foto de Jaume Prat.

Fig. 8. San Pedro Mártir Teologado Dominico de Alcobendas. parroquiasanpedromartir.dominicos.org.

Blanca de Alcobendas realizado por Amadeo Gabino y en Santa de Moratalaz por José Luis Sanchez, ambos en 1965, y en Santa María Magdalena, Santamarca, Madrid, 1966.

Crucifijos etéreos, suspendidos, flotantes, iluminados de forma cenital o lateral, incluso trasera, centro de la liturgia que propicia el padre Plazaola y el Concilio Vaticano II, con un recorrido claro entre el altar (mesa para oficiar), el ambón (púlpito de lectura) y el sagrario, siempre presidido por la cruz. Y sobre el crucifijo comenta Delgado Orusco:

> Por otra parte, cabe abrir aquí un paréntesis de reflexión en torno al planteamiento figurativo requerido al arquitecto. En efecto, los religiosos «querían que el ambiente fuera el de una reunión festiva y comunitaria de fieles, huyendo de penumbras, recibimiento e imaginería penitencial. El recinto debía estar presidido por la figura de Cristo Resucitado. Esta opción figurativa admite una lectura teológica más profunda. Se trataría de acentuar el atractivo de la gloria inherente a la Resurrección frente al temor inspirado por el dolor de la Pasión. Más recientemente –y frente a la serie de Crucificados de Pablo Serrano que, de alguna manera, podrían identificar la imaginería moderna española de los años cincuenta y sesenta–, el joven escultor Javier Martínez Pérez –becario en la Academia Española de Bellas Artes de Roma en 1997– ha producido ya una pequeña serie de Cristos resucitados, entre otros, para el complejo parroquial de Collado-Villalba de Ignacio Vicens y Jose Antonio Ramos, y para el centro parroquial de San Simón de Rojas en Móstoles, también en Madrid, de Miguel Ángel Santibañez Llinás[11].

La colaboración de artistas con arquitectos en el arte sacro español es muy importante, la austeridad y la autenticidad de la arquitectura convive con las obras escultóricas, se complementa y constituye una parte esencial del proyecto.

Insistiendo en el análisis de las esculturas en los altares postconciliares, debían ser pocas las imágenes y muy destacadas, sencillas, y que no pudieran desviar demasiado de la oración a los fieles. Dice Díaz del Campo Martín Mantero, sobre la iglesia del colegio Cuesta Blanca:

> El crucifijo está situado sobre la pared que esta sobre el altar y destaca por sus proporciones estilizadas y su simplificación de las formas. La obra de Amadeo Gabino en esta capilla se basa en la valoración del volumen y del material empleado, al mismo tiempo que tiende a una amplia simplificación anatómica[12].

Esta última reflexión sobre arte y arquitectura me permite recordar las intervenciones de artistas como los miembros del grupo El Paso Rafael Canogar, Pablo Serrano, Manuel Millares, Manuel Rivera y Antonio Suárez, además de Carlos Pascual de Lara, Lucio Muñoz, Joaquín Vaquero Turcios, Jose Luis Alonso Coomonte, Carlos Muñoz de Pablos, Venancio Blanco, Jose

11. DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Las iglesias de Miguel Fisac. Arquitecturas de lo sagrado.* Memoria y proyecto. I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. Netbiblo. Ourense. 2009. p. 154. http://hdl.handle.net/2183/12195.

12. DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MANTERO, Ramón Vicente. *Hormigón y Fe: las iglesias de Miguel Fisac.* Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, ed. S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005. p. 349, citando a GONZALEZ VICARIO, M. *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid, UNED, 1987, p. 105.

María Subirachs, Teresa Eguíbar, Delhy Tejero, Arcadio Blasco, Hermanos Atienza, Antonio H. Carpe, Julián Gil. Justa Pagés, José Luis Vicent, Antonio Povedano, además de los ya citados, Jose Luis Sánchez, Jose María Labra, Oteiza, y otros.

Jose Luis Fernandez del Amo, y otros arquitectos del Instituto Nacional de Colonización recurren a intervenciones artísticas en los proyectos de iglesias de los pueblos de colonización, véase en la iglesia de Vegaviana interviene Jose Luis Sánchez, o en Villalba de Calatrava con la intervención de Pablo Serrano y Mompó. Así como las pinturas murales en varios pueblos de Zaragoza del artista José Baqué Ximénez.

> Desde el punto de vista plástico, Arántzazu significó, con la aportación de los jóvenes artistas Carlos Pascual de Lara, Jorge de Oteiza, Eduardo Chillida, Néstor Basterrechea y Lucio Muñoz entre otros, el inicio de la modernización del arte sacro, que sería continuada en octubre de 1951 con la fundación del Museo de Arte Moderno, que tuvo como primer director a José Luis Fernández del Amo en febrero de 1952[13].

> En Vegaviana y La Moheda, los dos primeros pueblos proyectados en el Valle del Alagón en 1954, se produce la circunstancia de que los arquitectos incorporan a las fachadas elementos artísticos, en particular, murales cerámicos que después no volvieron a utilizarse en esa zona. Fernández del Amo incorpora en Vegaviana una obra de Antonio Valdivieso, mientras que en La Moheda, Casado de Pablos sitúa sobre la puerta de acceso, un retablo dividido en nueve piezas cerámicas realizadas por Antonio Hernández Carpe[14].

> Para Fernández del Amo, si la arquitectura tomaba conciencia de su responsabilidad en la formación de un ambiente que mejorara la condición del medio y aportase alegría de vivir del hombre, una buena parte había de corresponderle al arte, siendo el arte religioso, en palabras de José Luis Sánchez, el único arte social aplicado que se podía hacer en España entonces[15].

Se podría continuar con la relación artista y arquitecto, en el arte sacro, pero sería tema de otro artículo.

Fisac, aunque trabaje y se adapte al lugar, en el caso de Manila, o en el concurso para Nueva York, mantiene sus principios, exportándolos, así se aprecia igualmente en el croquis de iglesia para la ciudad de los niños de San José de Costa Rica, como el mismo describe en una nota, “de tipo convergente hacia el altar, con muros de ladrillo o bloques de cemento, dejando entre ellos huecos para poner vidrio, aclarándose hacia el altar.

Esta solución se podría adaptar a zona tropical, dejando sencillamente los huecos libres, coloreando ligeramente los espesores de los huecos, que producirían un efecto parecido al de vidrio coloreado. La cubierta está formada por un forjado de hormigón apoyado en las paredes, aunque también se podría construir con estructura metálica o de vigas de hormigón prefabricado”.

La otra obra foránea sería la sede central de Credit Andorra discreto edificio de planta rectangular con aplacado de piedra en fachada, tres plantas y cubierta inclinada, con dos fachadas, creando un patio alargado para iluminar el centro del edificio.

Miguel Fisac, como los grandes arquitectos españoles de la década de los 50 y 60, recogen influencias de la arquitectura europea y americana del momento, aunque en las obras de Fisac no se refleja de forma evidente, debido a la rotundidad de sus propuestas, al desenfado de sus trazos y la

13. CENTELLAS SOLER, Miguel, BAZÁN DE HUERTA, Moisés y ABUJETA MARTÍN, Antonia Esther, *Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar*, p. 281.
14. CENTELLAS SOLER. Op. Cit. p. 285.
15. LOGROÑO, Miguel, *José Luis Sánchez*, Madrid, Rayuela, 1974. p. 32.

importancia de la estructura, lo que provoca que los sutiles diseños en los detalles, quedan en un segundo plano, pero si entendemos la obra de arquitectura en su totalidad, estos objetos menores marcan una identidad de modernidad, del nuevo lenguaje común, y las esculturas abstractas dialogan perfectamente con los limpios espacios sacros y laicos.

LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL DE LA ARQUITECTURA PORTUGUESA ENTRE 1933 Y 1974: DE LAS INDECISIONES A LA DETERMINACIÓN

Cristina Emilia Silva, Goçalo Furtado

De hecho, la lectura de la influencia de las políticas del *Estado Novo* en la producción de arquitectura portuguesa difiere con algunos matices en los análisis de los autores portugueses que se dedicaron a ese período. Los arquitectos Nuno Teotónio Pereira y José Manuel Fernandes defienden que el Estado siempre fue bastante asertivo en sus políticas e implacable con quien estaba en su contra[1]. El arquitecto Nuno Portas[2] y posteriormente la arquitecta Ana Tostões[3] definen que fue en los primeros años 40, y según la arquitecta Ana Tostões más concretamente la Exposición del Mundo Portugués, el momento en el que ese poder pasa a ser ejercido, habiendo escapado a este control, por ejemplo, algunos encargos para la industria eléctrica, que se tradujo en albergues y presas interesantes, otro del Ayuntamiento de Lisboa, y ya más tarde las promociones de vivienda por parte de los fondos de las Cajas de Pensiones. Señalan el primer congreso de arquitectos en 1948, realizado con el patrocinio oficial, como la primera oportunidad para dar voz al descontento con las medidas del poder político. Pedro Vieira de Almeida consideró que el poder no tuvo la habilidad, el conocimiento y la claridad suficiente para imponer una arquitectura característica del Régimen, siendo sus obras débiles resultados del control de pequeños burócratas con algún poder o puestas en escena frágiles por la ausencia de un ritual político consolidado, al contrario, por ejemplo, de lo que ocurría en Alemania[4].

LA ARQUITECTURA DE LAS REPRESENTACIONES OFICIALES INTERNACIONALES

El análisis de la arquitectura que representó internacionalmente al *Estado Novo* nos lleva a estar de acuerdo con la opinión de Vieira de Almeida, según el cual el poder no impuso una arquitectura única, aunque no estamos en posición de especificar si las razones tienen que ver con la ignorancia, la indecisión o la incapacidad, o una combinación de ellas.

Segundo Margarida Acciaiuoli, la arquitectura de los pabellones con que Portugal estuvo representado en las tres primeras exposiciones internacionales bajo el régimen del *Estado Novo* en París en 1937 y en Nueva York y San Francisco en 1939, es un síntoma de la degeneración de un compromiso inicial establecido, ya difícil de lograr por sí mismo.

El pabellón de París, que tuvo como autor al entonces joven arquitecto Francisco Keil do Amaral, cuya actividad estuvo marcada por la discusión del

1. FERNANDES, José Manuel; PEREIRA, Nuno Teotónio; "A Arquitectura em Portugal" *in Arquitectura*, 142, 1981.
2. PORTAS, Nuno, "A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação" in ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, [s.l.], Arcádia, 1973.
3. TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1997.
4. ALMEIDA, Pedro Vieira, *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica, Os Concursos de Sagres*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp. 38, 39. Cabe señalar la afiliación de Vieira de Almeida al Partido Comunista Portugués, reveladora de su independencia ideológica. Información obtenida de Maria Helena Maia, viuds de Vieira de Almeida, en conversación; 30 de Septiembre de 2015, Lisboa.

Fig. 1. Pabellón Portugués en Paris, 1937, arq. Keil do Amaral.
Fuente: http://goo.gl/gNbWD2

rumbo que debía tomar la arquitectura, entre el rechazo de la tendencia tradicionalista y la problematización de la arquitectura moderna, fue el ganador de un concurso que tuvo como base la conciliación entre lo "moderno" y lo "nacional"[5]. A pesar de que este compromiso, lanzado por António Ferro, director de la Secretaría de Propaganda Nacional (SPN), antiguo periodista temido por el sector más conservador del Poder, se mostró difícil de alcanzar, es importante subrayar una afirmación de Acciaiuoli que explica lo que creemos que fue un salto más significativo de lo que tendemos a valorar a esta distancia, cuando escribe respecto a ese pabellón que "Así terminó la primera gran etapa de Ferro con la liquidación si no total al menos parcial de revivals que desde principios de siglo habían alimentado nuestras participaciones en el extranjero"[6].

El edificio de Keil, conciliador, como él mismo asume, está compuesto por dos volúmenes diferentes, con grandes zonas de planos de fachada ciega, destacando en uno de ellos la colocación del escudo nacional[7] (Fig. 1). Segundo Acciaiuoli, lo que parece haber sido una victoria de los "modernos", les mostró que esto no era posible sin tener en cuenta la tradición, y dio a los tradicionalistas los argumentos para defender que la modernización de la arquitectura podría ocurrir dentro de la tradición[8], cuestión esta que se extenderá y se problematizará de diferentes maneras durante los siguientes años. Si para los arquitectos modernos en general, e incluso para el propio Keil, aquella resultó ser una afirmación débil de una modernidad que se pretendía que fuese más vigorosa, nos parece, sin embargo, que representó para la sociedad en general una modernidad "suficiente", por que lo que deducimos de una caricatura que apareció en una publicación humorística designada como Sempre Fixe, donde el pabellón fue apodado como "caja de cerillas"[9], una expresión utilizada aún hoy en Portugal por el público no especializado para definir algunos ejemplos de la arquitectura contemporánea.

El debate sobre el "grado" de modernidad de la arquitectura en las representaciones internacionales de Portugal dejó de tener sentido porque esta

5. ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934–1940*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 39-73.
6. Ibidem, p. 45.
7. Ibidem, p. 47, 48.
8. Ibidem, p. 44-46.
9. Ibidem, p. 46-48.

2

3

Fig. 2. Pabellón Portugués en Nueva York, 1939, arq. Jorge Segurado.
Fuente: http://goo.gl/dTlzB4

Fig. 3. Pabellón Portugués en Bruselas, 1958, Arq. Pedro Cid.
Fuente: Biblioteca de Arte de la Fundación Gulbenkian.

opción fue totalmente abandonada dos años más tarde, en 1939, en Nueva York y en San Francisco. Acciaiuoli adelantó algunas razones, a saber, una "retracción voluntaria" frente a la creencia en el progreso, incluso ahora expresada también por el mismo Ferro, y la elección como público-objetivo el de los emigrantes portugueses que vivían en Norteamérica[10]. La falta de tiempo para la preparación de la exposición fue la razón esgrimida por la cual no se llevó a cabo un concurso de arquitectura para el pabellón. Ferro invitó a Jorge Segurado para diseñar los dos pabellones[11]. Una opción segura, dado que Ferro conocía la conformidad de aquel arquitecto con sus propósitos actuales de una representación portuguesa de cariz claramente más tradicional-nacionalista[12]. Así, en Nueva York, mientras que Finlandia estuvo representado con un pabellón de Alvar Aalto y Brasil con un pabellón diseñado por Lúcio Costa, Portugal encontraba en las referencias a una cierta historia de la arquitectura portuguesa la legitimidad para su pabellón, utilizando en particular el granito como revestimiento, las almenas como forma de coronar el edificio y el arco de medio punto para marcar la entrada[13] (Fig. 2). Según Acciaiuoli, fueron también las iglesias románicas de la zona norte del país las que influenciaron el diseño de Segurado del pabellón de San Francisco[14].

Portugal volvió a alterar la dirección de su trayectoria en la representación en el primer evento que reanudó las exposiciones internacionales después de la Segunda Guerra Mundial: la Exposición Internacional de Bruselas de 1958. El pabellón nacional fue diseñado por Pedro Cid, el ganador de un concurso organizado para tal efecto, el cual consideramos que se trata de un edificio moderno (Fig. 3). Se debe destacar que en aquel momento algunos arquitectos Portugueses, como Nuno Portas, cuestionaban aquella opción, por no estar ya actualizada con las necesidades y especificidades de la arquitectura nacional[15], lo que en el fondo se trata de una manifestación más de la discusión que hemos mencionado sobre los caminos que la arquitectura debería recorrer.

Otra iniciativa prácticamente contemporánea de la participación portuguesa en Bruselas de 1958, bajo la responsabilidad de la Sociedad Nacional de

10. Ibidem, p. 76-83.
11. Ibidem, p. 85, 86.
12. Ibidem.
13. Ibidem, p. 81, 86-88.
14. A pesar de los esfuerzos no nos fue posíble encontrar una imagen de este Pabellón. Ibidem, p. 99, 100.
15. Nuno Portas citado em: TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, Faup Publicações, 1997, p. 127.

Información, la nueva denominación de la anterior Sociedad Nacional de Propaganda, en conjunto con el Sindicato Nacional de Arquitectos, fue la organización de una exposición de arquitectura llamada Contemporary Portuguese Architecture, la cual estuvo presente en Londres en 1956, habiendo realizado un itinerario posterior a través de varias ciudades inglesas hasta comienzos de 1957 y siendo expuesta en EE.UU en 1958[16]. Entendemos que esta exposición, dominada por el programa de vivienda mediante obras construidas entre 1951 hasta 1958, estuvo marcada por una selección de los edificios que consideramos como modernos, arquitectos de diferentes generaciones como: Viana de Lima, Conceição Silva, Fernando Távora, Teotónio Pereira, Manuel Tainha y el autor del antes referido Pabellón de Bruselas, Pedro Cid, entre otros[17].

Cabe señalar que esta exposición tuvo eco en el extranjero, gracias precisamente a la contemporaneidad de la arquitectura nacional. Kidder Smith, en su libro titulado The New Architecture of Europe, de 1961, hizo referencia a la exposición como una señal de cambio en la arquitectura portuguesa que posibilitó la construcción de un importante número de edificios que hicieron posible aquella exposición que, en su opinión, hubiera sido imposible unos años atrás[18].

A través de los dos recientes acontecimientos mencionados se podría llegar a la conclusión de que, a finales de la década de los 50, las instituciones estatales admitían que el país fuese representado en el extranjero a través de la arquitectura moderna. No obstante, no lo hicieron sin una llamada de atención, porque en el prólogo del catálogo de la exposición itinerante, a pesar de haber sido destacado en ella la representatividad de la selección de la arquitectura construida en Portugal, y referir el acompañamiento por parte de la arquitectura portuguesa de las "tendencias modernas", se escribe que está aderezada por las características y las condiciones del país donde la arquitectura fue producida[19].

Esta atención sobre la adecuación de la arquitectura al país, más concretamente la búsqueda por lo que sería la arquitectura Portuguesa, que se mencionó anteriormente, aunque sea revistiéndose de diferentes formas, se remonta a la segunda mitad del siglo XIX y fue prolongada durante el siglo XX[20], y, en nuestra opinión, estuvo presente como plano de fondo en el Estado Novo, que a falta de ideas más claras y sugerentes fue influenciado por las que le antecedían. Entendemos que esta búsqueda estaba muy asociada con la idea de construcción de la nación, por la cual la búsqueda de lo que es ser portugués no es nada provinciana o ingenua, es por el contrario quizás una manifestación de cosmopolitismo, acompañando lo que se hacía al mismo tiempo en Inglaterra, Alemania y Francia[21]. Entendemos que este problema en el campo de la disciplina de la arquitectura solamente fue resuelto plenamente con la conclusión del estudio sobre la arquitectura regional en Portugal, realizado entre 1955 y 1960 por el Sindicato Nacional de los Arquitectos, financiado por el Ministerio de Obras Públicas, permitiendo de ahí en adelante abarcar otras cuestiones y evoluciones de la arquitectura en Portugal.

Volviendo a las representaciones nacionales a través de la arquitectura en ferias internacionales nos deparamos con la última celebrada bajo el

16. La exposición estuvo presente en el Building Centre en Londres entre el 8 y el 23 de Noviembre de 1956. En los EEUU estuvo presente en el Smithsonian Institution, en Washington, en 1958.
17. Los restantes arquitectos que vieron sus trabajos integrados en aquella exposición fueron: Cassiano Barbosa, Sanches, Ruy d´Athouguia, Agostinho Rica, Bartolomeu Cabral, Alberto Pessoa, Maurício Vasconcelos, Hernani Gandra, Abel Manta, Raul Ramalho y Januário Godinho, Manuel Laginha, Formosinho Sanches, João Esteves, António Freitas, Arménio Losa. Secretariado Nacional de Información, Sindicato Nacional de los Arquitectos, C*ontemporary portuguese architecture 1958*, Washington D. C., The Smithsonian Institution, 1958.
18. Este libro tuvo una primera edición en 1961 por la edotorial The World Publishing Company. Tuvimos acceso a la segunda edicçión: SMITH, G. E. Kidder, *The New Architecture of Europe*, Norwich, Pelican Books, 1962, p. 282.
19. Ibidem.
20. Rute Figueiredo en su libro *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)* identifica y describe con bastante claridad el surgimiento de esta cuestión. Vide FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisboa, Colibri, 2007.
21. El tema de la construcción de la nación fue desarrollado por Rui Ramos. Vide RAMOS, Rui, "A segunda Fundação (1890-1926)" in *História de Portugal*, (dir. José Mattoso), vol. VI, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 565 – 574.

Fig. 4. Pabellón Portugués en Osaka, 1970, arq. Frederico George, Daciano Costa y el diseñador Antonio García.
Fuente: FONTOURA, Miguel, *Exposições Universais, Osaka 1970,* Lisboa, Expo 98, p. 56.

régimen del Estado Novo, la participación en la Exposición Universal de Osaka en 1970. El pabellón diseñado por Frederico George, Daciano Costa y por el diseñador Antonio García dejó atrás la discusión acerca de ser o no ser moderno, porque creemos que es un edificio próximo al estilo posmoderno (Fig. 4).

Sostenemos que el hecho de que el equipo, que además de la arquitectura integró profesionales con una fuerte vocación por el diseño, fuese responsable por los diferentes aspectos de la representación portuguesa en Japón, desde el diseño de la arquitectura del pabellón, su proyecto expositivo, proyecto de mobiliario y comunicación gráfica, habrá inducido a que sus esfuerzos se centrasen en un deseo de comunicación con el público. Los reflejos de lo que especulamos que haya sido una preocupación principal están plasmados en la memoria descriptiva del proyecto del pabellón en la cual se afirmó que se buscaba un "tratamiento expresivo y simbólico", cuja forma del pabellón "está dominada por la pirámide oblicua de su cuerpo central. Esta pirámide apuntando hacia el cielo, junto con las distintas alas laterales

puntiagudas es una evocación de las velas, rosa de los vientos, brújula, y catedral, elementos por sí mismos simbólicos de la presencia portuguesa en el mundo. Esta forma general, visible a distancia, distingue el pabellón de los pabellones próximos"[22].

Por lo tanto, podemos afirmar que las representaciones nacionales en el ámbito de la disciplina de la arquitectura en territorio internacional reflejaron prácticamente todos los debates disciplinarios más importantes con mayor o menor ambigüedad y acierto temporal, desde la tradición nacionalista, pasando por el movimiento moderno y el estilo posmoderno.

CONTACTOS INTERNACIONALES DE LOS ARQUITECTOS PORTUGUESES

En paralelo, como decíamos, y a diferencia del escenario a menudo mostrado en términos de aislamiento, durante los años del Estado Novo los arquitectos portugueses estaban en contacto con lo que estaba sucediendo a nivel internacional.

La revista Arquitectura fue, por ejemplo, uno de los canales de información, renovada con la entrada en la dirección de Nuno Portas y Carlos Duarte en 1957.

Ana Tostões refirió la intensa actividad internacional de algunos arquitectos portugueses, lo que quizá es algo contradictorio con su propia posición de defensa del discurso de aislamiento[23]. Refirió en particular a Keil do Amaral, Carlos Ramos y Pardal Monteiro por los numerosos viajes y contactos internacionales que mantuvieron[24]. Keil do Amaral editó un libro sobre arquitectura holandesa, y estos viajes habrán sido también muy importantes para la promoción de la apertura a los extranjeros de la entonces llamada Escuela de Bellas Artes de Oporto por parte de Carlos Ramos, como director[25]. Pardal Monteiro integró la junta editorial de la revista L'Architecture d'aujourd'hui (L'Ojd), cuya sede llegó a estar ubicada en su oficina en Lisboa durante los años de la II Guerra Mundial y continuó como su corresponsal en Portugal hasta el año de su muerte en 1957[26]. Sus experiencias internacionales en editoriales incluyen también la creación de una nueva revista Ibérica, con edición compartida entre Lisboa y Madrid, llamada Nuevas formas-novas formas, entre 1940 e 1942[27]. Fue también miembro de la Réunion internationale d'Architectes (RIA) que más tarde se convirtió en la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), que también fue el motivo de sus numerosos viajes al extranjero[28].

Tostões refiere a otros arquitectos portugueses que participaron en las reuniones de la UIA, especialmente a Carlos Ramos, muy frecuentemente, Januário Godinho y Teotónio Pereira, entre otros[29]. Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) también tuvieron participación portuguesa, en particular de Viana de Lima y Fernando Távora, entre otros. Viana de Lima fue nombrado delegado Portugués y fundó un grupo CIAM Porto[30]. Viana de Lima se convirtió en el corresponsal en Portugal de la revista Techniques & Architecture en 1947[31].

Tostões también se refiere a varios arquitectos que viajaron en busca de experiencias profesionales y/o formación en el extranjero, como Nadir Afonso,

22. Extractos de la *Memoria Descriptiva y Justificativa del Anteproyecto del Pabellón de Portugal en la Exposición Japonesa Universal e Internacional de Osaka, 1970*, citados en: MATOS, Ana Sofia R. F. da C. P. S. de, *ZEITGEIST – O ESPÍRITO DO TEMPO ANTÓNIO GARCIA – Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro*, Tes de Mestrado em Museologia e Museografia, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2006, p. 37, 38.
23. TOSTÕES, Ana, "A diáspora ou a arte de ser português", *Camões-revista de Letras e Culturas Lusófonas – Da identidade da arquitetura portuguesa*, n. 22, 2013, p. 23-40.
24. Ibidem, p. 25, 26.
25. Ibidem.
26. Ibidem, p. 24.
27. Ibidem.
28. Ibidem, p. 24, 25.
29. Tostões habla sobre la participación de Celestino Castro, Manuel Alzina de Meneses, Fernando Mesquita, Fernando Távora, Manuel Fernandes Sá, Keil do Amaral, Alberto José Pessoa, João Andresen, Manuel Tainha, Nuno Portas, Bartolomeu Costa Cabral. Ibidem, p. 26, 27.
30. Los otros arquitectos que también participaron en los CIAM fueron João José Tinoco, António Veloso, Arménio Losa, Sérgio Fernandez. El grupo CIAM Porto estaba constituido por Távora, António Veloso, João Andresen, Agostinho Ricca, Cassiano Barbosa, Arménio Losa y Oliveira Martins. Ibidem, p. 27, 28.
31. Ibidem, p. 28.

en Francia y en Brasil, Fernão Simões de Carvalho en Francia, Maurício de Vasconcelos y Delfim Amorim en Brasil, Luís Possolo, Fernando Schiappa de Campos y António Seabra Sáragga en Londres[32].

El surgimiento de la Fundación Calouste Gulbenkian en Portugal, a mediados de la década de los 50, también contribuyó para el fomento de contactos con países extranjeros, en particular a través de la concesión de becas para artistas y arquitectos como Távora, Alcino Soutinho y Pedro Vieira de Almeida, entre otros[33]. Hestnes Ferreira fue uno de los ganadores de las becas Gulbenkian a comienzos de los sesenta, después de haber estudiado con Paul Rudolph en Yale y Louis Kahn en Pennsylvania, después de haber trabajado en Helsinki. Otros siguieron este camino abierto por Hestnes, como Manuel Vicente y Alberto de Souza Oliveira, a finales de los sesenta y principios de los setenta, respectivamente, que también estudiaron con Kahn[34]. El Reino Unido atrajo a otros arquitectos a finales de la década de 1960 y principios de 1970, como José Pulido Valente, Manuel Fernandes de Sá y Mário Krüger[35]. Duarte Cabral de Mello colaboró en el Institute for Architecture and Urban Stuidies (IAUS) en Nueva York, bajo la dirección de Peter Eisenmann, entre 1970 y 1972.

Creemos que habrán existido más ejemplos, pues además de no haber sido todos identificados, existieron iniciativas como la celebración de exposiciones y conferencias que sin duda abarcaron a un mayor número de profesionales, además de la ya conocida adquisición de revistas extranjeras de arquitectura. A aquellos que aun así siguen defendiendo la supuesta lejanía entre los arquitectos portugueses y lo que estaba sucediendo internacionalmente, sosteniendo que es probablemente pequeño el número de personas involucradas, es importante recordarles que esta es una muestra significativa de un universo de profesionales que en el año 1938 se calcula que era de 60 y en 1975 de 740, el número de arquitectos inscritos en la Asociación Portuguesa de arquitectos[36].

LA DETERMINACIÓN INDIVIDUAL EN LA DIVULGACIÓN INTERNACIONAL DE LA ARQUITECTURA NACIONAL[37]

Otro signo de la contemporaneidad de por lo menos alguna arquitectura portuguesa con respecto a su tiempo es su publicación por ediciones especializadas extranjeras. Desde 1958 encontramos registros de una publicación regular, con frecuencia anual, caracterizada por el predominio de las revistas de origen francés, de las que destacan la revista L'Ojd, hasta 1965[38]. El año 1966 marcó la modificación del origen geográfico de esas publicaciones, que llegó a ser dominado por Italia y España hasta 1975; fue en 1966 el año de debut de España en la ruta de la divulgación de la Arquitectura Portuguesa[39].

El arquitecto que destacó en ese primer período por el gran número de trabajos publicados fue Eduardo Anahory, que, aunque no llegó a concluir el curso de Arquitectura, parece que eso no supuso ningún obstáculo. Las publicaciones se produjeron en revistas como L'Ojd, la italiana Domus, la alemana Moebel Interior Design, la Británica Architectural Review, entre otras, habiendo sido especialmente las obras construidas en Portugal la que obtuvieron el reconocimiento internacional[40]. Cabe señalar que Anahory, después

32. Estos tres últimos arquitectos trabajaban en el Gabinete de Urbanización de Ultramar, buscaron educación en el curso de "Arquitectura Tropical" creado en 1954 en la Architectural Association (AA) en Londres. Nadir Afonso trabajó en el estudio de Le Corbusier (en 1947-48), en el estudio ATBAT (en 1950 – 51) y colaboró con Niemeyer, en Brasil (1952 – 54), habiendo regresado al estudio de Corbusier en 1955; Fernão Simões de Carvalho también trabajó con Le Corbusier, donde acompañó por ejemplo la obra del Pabellón de Brasil en la Ciudad Universitaria de París cuyo proyecto fue iniciado por Lúcio Costa, y estudió dos años en el Instituto de Urbanismo de París; Maurício de Vasconcelos realizó unas prácticas entre 1950 y 51 con Vilanova Artigas y Sérgio Bernardes; y Delfim Amorim se instaló en Brasil en 1947. Ibidem, p. 28, 29.
33. Ibidem, p. 33 – 35.
34. Ibidem, p. 36.
35. Ibidem.
36. NETO, Maria João de M. e C. P., "Processo de profissionalização da arquitectura em Portugal – da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos à Ordem dos Arquitectos", *Revista Lusófona de Arquitectura e Educação*, n. 4, 2010, p. 40. CABRAL, Manuel Villaverde, (coord.), BORGES, Vera, *Relatório Profissão: arquitecto / a*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 22.
37. El periodo de la divulgación internacional de la arquitectura Portuguesa anterior a 1976 fue tratado por nosotros en: Silva, Cristina Emília, Furtado, Gonçalo, "Ideias da Arquitectura Portuguesa em viagem", *Joelho*, n.3; Coimbra, Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2012, accesible en http://98.130.112.242/index.php/joelho/article/viewFile/415/351.
38. Solo encontramos dos casos de publicación de arquitectura Portuguesa en Francia en aquel período fuera de *L' Ojd*, uno en la revista de la *UIA – Revue de L' Union Internationale des Architectes*, y otro un libro que tuvo como autor a Robert Auzelle. Además de Francia se realizaron publicaciones de arquitectura Portuguesa en Italia, en Alemania, en Inglaterra, en Suiza y en Brasil.
39. La arquitectura Portuguesa, en aquel período fue también publicada en el Reino Unido, Suiza, Dinamarca, Alemania, EUA, Argentina y Francia.
40. La obra de Anahory fue también publicada en otras revistas como la Alemana *DBZ-Deutsche Bauzeitschrift*, la Suiza *Bauen+Wohnen*, la Brasileña *Arquitectura*, a *UIA-Revue de L'Union Internationale des Architectes*, la Italiana *Lotus International*, la Alemana *Neue Wohnhauser*, la Francesa *Connaissance des Arts*, la Suiza *33Architekten-Einnfamilienhauser*. La casa Aiola fue tambiém publicada en los EEUU a través de la *House Beautiful* y en el libro *Vacation Houses: an International Survey* de Karl Kasper. La información sobre las publicaciones de la obra de Anahory fue recogida en BORGES, José A. B., en *Eduardo Anahory, percurso de um designer de arquitectura*, tesis de Master en Arquitectura, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, 2010; y en el archivo de Rui Ramos.

de haber viajado a Nueva York con sólo 22 años, para trabajar en el Pabellón de Portugal en la Feria Internacional de 1939, vivió largas temporadas en el extranjero, incluyendo Brasil, donde colaboró con Oscar Niemeyer y Eduardo Reidy, entre otros, y en París, desarrollando ciertamente una extensa red de contactos internacionales[41]. Se convirtió en corresponsal de L'Ojd, entre 1959 y 1963, siendo conocida su amistad con Gio Ponti, fundador y director de Domus.

Hubo otros arquitectos portugueses que vieron su obra publicada más o menos frecuentemente en el extranjero, como Conceição Silva, Ruy d'Athoughia, Formosinho Sanches, Keil do Amaral, Teotónio Pereira, Pedro Cid, Fernando Távora, entre otros[42]; sin embargo, entre estos, pocos tuvieron continuidad en su publicación en el período posterior a 1976, de los cuales podemos destacar a Távora y Teotónio Pereira y ya en los años 90, a Manuel Tainha.

Entre las diferentes publicaciones destacamos el número 1 de la serie World Architecture de 1964 por haber asignado un espacio considerable a Luiz Cunha para escribir acerca de la arquitectura del norte de Portugal; quedando concertados otros artículos acerca de la arquitectura del centro y del sur del país en los siguientes números, aunque esto no llegó a suceder[43]. En este artículo Cunha presentó obras de Januário Godinho, Viana de Lima, Távora y Siza e incorporó textos de Tavora y Siza[44], haciendo posible una exploración más completa de lo que se hacía en Portugal en aquel momento. Según el autor, esta puede haber sido la primera publicación internacional del trabajo de Siza[45].

Sostenemos que la citada modificación del mapa de la difusión internacional de la arquitectura portuguesa habrá tenido, entre varias razones probables, el posible desinterés de Marc Émery por la arquitectura portuguesa como director de L'Ojd, entre 1968 y 1973, que hasta ese momento había asegurado prácticamente la difusión de la arquitectura portuguesa en Francia, como dijimos; y la entrada de Nuno Portas como divulgador de arquitectura portuguesa, el cual se movió más durante estos años por Países como España e Italia.

Portas, en las décadas de los 60 / 70, siguió incluso una estrategia, como hemos comentado, similar a la del Gobierno francés para divulgar el cine de autor designado como politique des auteurs[46]. Así, divulgaba como tema principal la arquitectura de autor y como tema secundario la vivienda social, y destacaba a Siza como autor principal al mismo tiempo que divulgaba a Távora, de Oporto, y a Teotónio Pereira y Tainha, de Lisboa[47]. Portas aprovechó los numerosos viajes realizados, tanto en el contexto de sus funciones en el Laboratorio Nacional de Ingeniería Civil como director de la revista Arquitectura, para instaurar su estrategia, que se refleja en la participación de congresos internacionales y en la publicación de artículos en revistas extranjeras, cuyo valor se demostró con el paso del tiempo.

Un ejemplo fue su participación en los Pequeños Congresos (PPCC) en España, habiendo convencido a Siza para participar en 1968 en los PPCC en Vitoria, el cual contó con una gran presencia de extranjeros, entre ellos Gregotti, en el que conoció por primera vez a Siza personalmente, habiendo marcado el comienzo de una relación bastante provechosa en términos de la difusión de la obra del arquitecto portugués.

41. BORGES, José A. B., en *Eduardo Anahory, percurso de um designer de arquitectura*, tesis de Master en Arquitectura, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, 2010.
42. Podemos añadir a aquella lista nombres como: Hernâni Gândra, João Abel Manta, Alberto Pessoa, Januário Godinho, Viana de Lima, Alberto Pessoa y Luiz Cunha.
43. CUNHA, Luiz S. de C. e C., "Portugal. The search for an Authentic Architecture" in John Donat (coord.), *World Architecture One*, Londres, Studio Books London, 1964, p.84 – 93. John Donat, el editor de la *World Architecture*, habrá conocido la obra de Távora y de Siza, por el arquitecto Portugués Pancho Guedes, que visitó algunas de sus obras en 1960, cuando realizó un viaje a Europa. MILHEIRO, Ana, "No fim do Mundo", in Pancho Guedes (coord.), *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2007, p. 6, 8.
44. TÁVORA, Fernando, in Ibidem, p.89, 90; e VIEIRA; Álvaro Siza, "Restaurant by the sea, Boa Nova" in Ibidem, p.92, 93.
45. Entrevista telefónica a Luiz Cunha el 14/11/2011.
46. Entrevista a Nuno Portas, Oporto, 13/12/2011.
47. Idem.

Entre los artículos que Portas publicó se encuentra el número 68 de Hogar y Arquitectura de 1967 cuyo número está casi totalmente dedicado a la obra de Siza[48], que fue prácticamente la primera monografía de Siza a nivel internacional. Cabe señalar que Portas también influyó en los contenidos propagados por los otros autores, sin querer con esta afirmación confirmar su originalidad, la cual no sería posible determinar porque probablemente formaría parte de la cultura general de aquella época. De hecho, el argumento de "al margen" utilizado insistentemente por Portas tuvo eco en revistas y en autores internacionales. "Al margen": geográficamente, de los inversores y del contexto cultural dominante, de la propia sociedad portuguesa o en relación a la arquitectura de Siza o bien a algunos arquitectos de Lisboa y de Oporto. Así, fue en el número 49 de la revista Argentina Cuadernos summa-nueva visión de 1970 titulado "Arquitecturas marginadas de la Península Ibérica", donde Portas escribió acerca de dos generaciones de arquitectos, una primera con las figuras de Távora, Tainha y Teotónio Pereira, y una segunda con figuras como Siza, Bartolomeu Costa Cabral y el propio Portas, bajo el título "Arquitecturas marginadas en Portugal"[49].

Más tarde, en 1972, Portas dedicó un artículo a la arquitectura de Siza que fue publicado en el número 9 de la revista italiana Controspazio, en conjunto con el primer artículo de un autor extranjero acerca de su obra, Gregotti[50]. Además de la reedición a lo largo de los años de este texto de Gregotti, fue uno de los artículos básicos para el cuerpo teórico sobre la obra de Siza, por las repercusiones que tuvo en otros autores como Rafael Moneo, Oriol Bohigas y Bernard Huet[51].

A partir de este momento, desde finales de la década de los 60 a mediados de la de los 70, una cierta arquitectura portuguesa, y especialmente la de Siza será objeto de una divulgación internacional con crecimiento exponencial, con el reconocimiento que se puede apreciar actualmente[52].

Cabe señalar, como mencionamos anteriormente, que algunos de los arquitectos previamente divulgados internacionalmente dejaron completamente de ser mencionados en el panorama editorial especializado a nivel internacional. Sostenemos que esto se justifica por la actividad de los arquitectos más jóvenes en plena etapa de afirmación, en particular de Portas, que corroboró nuestra tesis de que "el 'enemigo' de la época eran los arquitectos 'modernistas'"[53], y Keil do Amaral en su actividad en la revista Arquitectura, señalada por Souto de Moura como una de las causas de su desconocimiento de la obra de Ruy d'Athouguia[54].

A lo largo de los tres capítulos en los que dividimos este artículo quedó patente la variabilidad de intenciones por parte del Estado Novo cuando definía su representación internacional a través de la arquitectura, en el primero; en el segundo capítulo se enumera la relativa abundancia de contactos entre los arquitectos portugueses y lo que estaba ocurriendo a nivel internacional en términos de la disciplina de la Arquitectura; y en el último capítulo se puso de relieve la importancia de la determinación de algunas personas implicadas influenciando la divulgación internacional de la arquitectura Portuguesa.

En resumen, nos interesa destacar que la actividad de los arquitectos tales como Portas, al cual se unió la de otros portugueses, como por ejemplo

48. En este número 68 de *Hogar y Arquitectura*, Carlos Flores,su director, dedicó 52 páginas a la obra de Siza Vieira en un total de aproximadamente 85. La obra de Siza es acompañada por dos artículos, uno de Portas y otro de Pedro Vieira de Almeida: PORTAS, Nuno, "Sobre la Joven generación de arquitectos portugueses", *Hogar y Arquitectura*, n. 68, 1967, p. 77 – 84; e ALMEIDA, Pedro Vieira, "Un Análisis de la Obra de Siza Vieira", ibidem, p. 72 – 76.

49. PORTAS, Nuno, "Arquitecturas marginadas en Portugal", *Cuadernos summa-nueva visión*, n. 49, 1970, p. 6 – 24. El artículo de Portas sobre arquitectura Portuguesa fue publicado en conjunto con dos artículos de otros autores sobre la arquitectura de dos regiones de España, País Vasco y Cataluña, recibiendo el artículo sobre esta segunda región curiosamente el título de "Arquitecturas marginadas en Cataluña".

50. PORTAS, Nuno, "Note sul significato dell'architettura di Álvaro Siza nell'ambiente portoghese", *Controspazio*, n. 9, 1972, p. 24, 25; e GREGOTTI, Vittorio, "Architetture recenti di Álvaro Siza. Presentazione di Vittorio Gregotti", Ibidem, p. 22-24.

51. El texto de Gregotti fue republicado con pocas alteraciones en 1976, 1979, 1986 y 1988.

52. Los años de la divulgación internacional de la arquitectura Portuguesa entre 1977 y 1983 fueron resumidamente retratados en: SILVA, Cristina Emília, FURTADO, Gonçalo, "Divulgação Internacional da Arquitectura Portuguesa, 1977 – 1983", HetSci, II Encuentro Internacional sobre el tema Internacionalización de la Ciencia e Internacionalismo Científico en la Universidad de Évora, Lisboa, Editorial Caleidoscópio, 2015. La divulgación internacional de la arquitectura Portuguesa en la década de los 80 fue resumidamente retratada en: SILVA, Cristina Emília, FURTADO, Gonçalo, "A construção do Conhecimento internacional sobre a Arquitetura Portuguesa, anos 80 do séc. XX", Centro de Estudos Sociais, Universidad de Coimbra, (CES UC), accesible en: http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/documentos/9.2.2_Cristina_Emilia_Silva_e_Goncalo_Furtado.pdf.

53. Entrevista a Nuno Portas, Porto, 13/12/2011.

54. MOURA, Eduardo Souto, "HIATHOUGUIA y el 'Mapa'", in Graça Correia, *Ruy Jervis d'Athouguia – A Modernidade em Aberto*, Lisboa, Caleidoscópio, 2008, p. 6.

Hestnes Ferreira, y varios arquitectos internacionales, como se mencionó anteriormente, Gregotti, Moneo, Bohigas y Huet, era mucho más asertiva y eficaz que la máquina de todo un Estado Novo que resultó muy dubitativa y errática.

IMPORTANDO INTANGIBLES: LA LLEGADA DE AIRE FRESCO A TRAVÉS DE LA VISITA DE ARQUITECTOS FORÁNEOS PARA DAR CONFERENCIAS

Lorenzo Tomás Gabarrón, Mª Ángeles Hernández Beltrán, Cristina Tejedor Miralles

No resulta sencillo fechar el momento exacto en el que se produjo la entrada de la arquitectura moderna en nuestro país. El año 27 es considerado clave por la construcción de tres obras pioneras dentro de esta nueva arquitectura: el Rincón de Goya de Fernando García Mercadal en Zaragoza y en Madrid la Estación de Servicio de Porto Pi, de Casto Fernández Shaw y la Casa del Marqués de Villora de Rafael Bergamín. Así lo afirma Carlos Flores[1] y ha sido aceptado por la crítica pese a que, curiosamente, no aparecieron publicadas nunca, ni siquiera citadas, en la revista A.C. Documentos de Actividad Contemporánea, medio de difusión principal del GATEPAC.

Fig. 1. CIAM I. Castillo de la Sarraz. 1928. Fuente: Archivo T.H. Arquitectura UCAM.

No consideramos coherente hablar de fechas de inicio ni de proyectos concretos sino más bien de procesos y de cómo estos tuvieron su reflejo en un buen número de obras además de las señaladas por Flores. La adopción del lenguaje moderno por Fernández-Shaw, García Mercadal o Bergamín, de la misma manera que sucedió con otros arquitectos coetáneos, fue fruto de un proceso de asimilación de los nuevas lenguajes que se estaban dando en el extranjero en el que intervinieron multitud de factores que variaban dependiendo de cómo les llegaba la información, qué les interesaba más de las influencias recibidas, de qué manera fueron capaces de asimilarlas así como del talento y la capacidad de cada uno para adoptar las nuevas formas y tipos que los arquitectos modernos europeos proponían y que tan lejos estaban de los historicismos en los que los españoles estaban siendo formados.

Entre esos procesos que provocaron la permeabilidad frente al movimiento moderno, además de los visitas de los arquitectos extranjeros para dar conferencias objeto de la presente investigación, consideramos claves la llegada de las revistas y libros extranjeros, la publicación de las obras modernas más relevantes en las revistas españolas así como los viajes que los arquitectos españoles realizaron al extranjero.

Nos centraremos entre estos factores, en la visita de algunos de los máximos representantes del movimiento moderno a nuestro país para dar conferencias. El punto de partida de estas visitas fue la invitación que recibió García Mercadal por parte de Le Corbusier para asistir a la célebre reunión del primer CIAM en el castillo de la Sarraz en junio de 1928 donde tuvo la posibilidad de

1. FLORES LÓPEZ, Carlos: *Arquitectura española contemporánea*. Madrid, Aguilar, 1961.

Fig. 2. Richard Neutra. Lovell Health House. San Francisco.1929. Fuente: *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 6, 2º trimestre, 1932.

establecer contactos con los arquitectos modernos más importantes del momento. Fruto de dichas relaciones los arquitectos españoles tuvieron la oportunidad de asistir a conferencias de arquitectos de la talla de Le Corbusier, Gropius, Mendelsohn, Giedion, Van Doesburg o Lutyens. Todos ellos pasaron por la Residencia de Estudiantes entre 1928 y 1934. Las conferencias las organizaba el Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias.

El Comité Hispano-Inglés, fundado en 1923, invitaba a personalidades de la intelectualidad inglesa a dar cursos y conferencias. Mayor trascendencia tuvo la Sociedad de Cursos y Conferencias, creada en 1924 como foro de gran relevancia por lo excepcional de sus conferenciantes: José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Eugenio D'Ors, Henri Bergson, Blas Cabrera, Ramón María del Valle-Inclán, Albert Einstein, Paul Valéry, Howard Carter, Louis Aragón, Paul Claudel, Filippo Tommaso Marinetti, Joseph Pijoan, John M. Keynes y Madame Curie, además de los arquitectos antes citados. La Sociedad de Cursos y Conferencias contó con la colaboración de García Mercadal así como de unos cuantos arquitectos agrupados en la que fue considerada la primera generación de arquitectos modernos de Madrid: Martín Domínguez, Carlos Arniches, Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler, Luis Lacasa o Manuel Sánchez Arcas, entre otros.

Es mucha la información de la que disponemos de las visitas de los máximos representantes del movimiento moderno a nuestro país gracias al minucioso estudio realizado por Salvador Guerrero[2] por lo que nos centraremos en el periodo conocido como "segunda apertura". Esta segunda generación de posguerra o "segunda disidencia" para Fullaondo[3], adoptó inicialmente los postulados de los primeros CIAM algo tarde puesto que en el resto de Europa ya se estaban poniendo en duda. Muchos arquitectos españoles descubrieron, tras la guerra, las propuestas modernas a la vez que estaban siendo cuestionadas. Nos encontramos pues con la ausencia total de un estilo dominante conviviendo a la vez una arquitectura historicista que provenía de la década anterior, la recuperación de la arquitectura racionalista de los años veinte aun cuando estaba siendo cuestionada en el resto de Europa, una arquitectura en la que, a la preocupación por la función, se le añadían los avances tecnológicos y el uso de los nuevos materiales, por último, con lo anterior convivía una arquitectura organicista y tardo-expresionista, propia del primer Mies, Wright, Aalto, Poelzig, Scharoun y Utzon, además de una arquitectura de consumo ecléctica enriquecida con el talento de los autores.

Durante el periodo de posguerra las visitas fueron escasas aunque extraordinariamente celebradas y comentadas en las revistas especializadas, aunque se tratase de auténticos segundones. Es el caso de las que, en 1946, realizaron a España Oliver Weerasinghe, director de Urbanismo y Vivienda de la administración británica en Colombo (Ceilán), el arquitecto y planificador uruguayo Eduardo Barañano o J.W.Parr, del British Council, cuyo objetivo no era, como vimos antes de la guerra, el de dar a conocer su arquitectura sino que llegaban invitados por el Instituto Nacional de Vivienda o la Obra Sindical del Hogar para asesorar en las labores que estos organismos estaban llevando a cabo.

Mucho más interesantes y con más calado entre los arquitectos españoles fueron las visitas con motivo de los ciclos de conferencias organizadas por

2. AA.VV: *Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes*. Madrid, Edición: Salvador Herrero. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010.
3. FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel; MUÑOZ, Maria Teresa: Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces). Madrid, *Historia de la arquitectura contemporánea española*, tomo IIII, Kain Editorial, 1994.

el Colegio de Arquitectos de Cataluña entre los años 1950 y 1951. El primero en llegar fue Bruno Zevi (1918-2000) que, a pesar de su corta edad (32 años cuando visitó Barcelona), ya contaba con un enorme prestigio en el mundo de la crítica arquitectónica. Zevi realizó dos conferencias sobre historia de la arquitectura, donde desarrolló sus tesis anticorbuserianas apostando por postulados más orgánicos. Se manifestó partidario de una nueva corriente con una voluntad renovadora, una corriente pos-racionalista. Proponía como alternativa una vía organicista que otorgara un papel preponderante a los dos maestros del movimiento moderno menos funcionalistas y racionales. En su libro "Hacia una arquitectura orgánica"[4] proponía a Aalto (acabó su exposición con la Biblioteca Viipuri) y Wright como referencia. Se trataba de un camino nuevo que se distanciaba tanto del academicismo como del racionalismo.

Fig. 3. Richard Neutra. Viviendas para militares. Figueras.1959. Fuente: Archivo T.H. Arquitectura UCAM.

La opinión del arquitecto Antonio de Moragas sobre la visita de Zevi refleja el calado que tuvo entre los arquitectos españoles: "El verbo cálido de Bruno Zevi enarbolando la bandera de la arquitectura orgánica, oleada que se movía desde Finlandia hasta nuestro propio país, significaban un incentivo para aquellos pequeños grupos de arquitectos que modestamente se reunían, ávidos de conocer la historia del Movimiento Moderno"[5].

La siguiente visita de interés fue la realizada por Richard Neutra (1892-1970)[6] a Madrid en 1954 invitado por el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento (ITCC) para dar una conferencia bajo el título: "La arquitectura como factor humano"[7] que repitió en la Escuela de Arquitectura de Madrid. A su llegada no era un arquitecto desconocido; su casa Lovell había sido publicada en el año 32 por primera vez en la revista *AC*[8], describiendo el programa y los métodos constructivos, lo que supuso un punto de partida importante ya que significó el inicio de la presencia de la arquitectura norteamericana en las publicaciones españolas.

Presentado como el sucesor de Wright, pese a haber colaborado con el solo unos pocos meses, se había convertido en fiel seguidor de su arquitectura compleja, modulada y orgánica. Promulgaba la aplicación de los avances tecnológicos, científicos, artísticos y culturales para crear una nueva arquitectura pero en su caso añadía un nuevo factor y era el énfasis en el humanismo. Entre las influencias que marcaron su aprendizaje tenemos, además de Wright, a Loos (en cuyo estudio llegó a colaborar acudiendo con frecuencia a sus "clases" en el *Deutscher Café*) y a Mendelsohn (trabajó dos años en su estudio) en Viena y Berlín respectivamente y tras su marcha a los Estados Unidos en 1923 fue importante su paso por el estudio de Holabird y Roche (de los miembros más activos de la Escuela de Chicago) y su contacto con Sullivan (al que conoció personalmente al final de su vida) que le llevó a conocer a Wright (coincidieron en el funeral del propio Sullivan), el cual lo invitó a visitar *Taliesin* para posteriormente empezar a colaborar con el en su estudio de Spring Green durante el otoño invierno de 1924-1925.

Estas influencias, a las que hay que añadir la arquitectura japonesa que conoció en 1930 en un viaje camino de Bruselas para participar en el CIAM de ese año, hicieron que partiendo de una arquitectura moderna canónica, que hizo que fuera elegido por Philip Johnson para la Exposición del MOMA de 1932 que dio origen al Estilo Internacional, acabara incor-

4. ZEVI, Bruno: *Hacia una arquitectura orgánica.* Buenos Aires, Poseidon, 1957.
5. Publicado en *Serra d'Or*, n. 11-12, 1961.
6. TIPPEY, Brett: "Bienvenido míster Neutra: modernización y humanismo en el primer viaje de Richard J. Neutra a España, 1954. En AA.VV: *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad.* Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura universidad de Navarra, 2010.
7. NEUTRA, Richard: *La arquitectura como factor humano.* Madrid, Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, 1954.
8. *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 6, 2º trimestre, 1932.

Fig. 4. Miguel de los Santos. Facultad de Ciencias Físicas y Químicas. Ciudad Universitaria. Madrid.1936. Fuente: Archivo T.H. Arquitectura UCAM.

porando, sin renunciar a su carácter absolutamente moderno, otros factores con el objetivo de humanizar la arquitectura. Así lo recordaba Ortiz Echagüe, uno de los arquitectos junto con Miguel Fisac que acompañó a Neutra durante su estancia en Madrid, "Neutra construye para el hombre, con todas sus circunstancias y su trascendencia, es el centro de su atención"[9]. En ese sentido, en su discurso en la Escuela de Madrid, afirmaba que en el siglo XVI, hasta la figura humana se descomponía en proporciones; pero que en esos momentos la ciencia contemporánea (que también creía que el hombre era lo fundamental) no lo estudiaba al modo antiguo (considerando las proporciones del cuerpo), sino a la manera contemporánea (viendo las relaciones y sensaciones del hombre con respecto al mundo exterior), por lo que la ciencia base sobre la que debía apoyarse la arquitectura debía ser la biología aplicada[10].

Neutra proponía una arquitectura casi biológica que debía acomodar al ser humano por lo que los asuntos técnicos de modernización (estandarización, materiales modernos e industrialización) estaban supeditados a mejorar las condiciones de vida del hombre. Estas teorías eran ya conocidas por los españoles antes de su llegada gracias a los artículos publicados sobre su obra en la Revista Nacional de Arquitectura y en Informes de la Construcción escritos por Carlos de Miguel[11] y que ponía como ejemplo el edificio de la *Northwestern Mutual Fire Association* como exponente de la modernidad de Neutra que, además de en la planta libre, los espacios diáfanos y el uso de materiales modernos, basaba su funcionalidad en la integración del usuario con la naturaleza a través de la luz que entraba por los grandes ventanales.

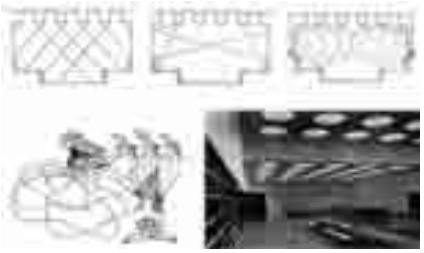
En sus conferencias habló no solo de sus proyectos sino también de la situación en la que se encontraba la arquitectura española del momento resaltando la importancia de la tradición incitando a los arquitectos que le escuchaban a superar el mimetismo tradicional y apostar por la arquitectura moderna: "Insisto en que tenéis una verdadera suerte en poder hacer arquitectura en España, y aquí tenéis un futuro de posibilidades ilimitadas. Porque España ha sabido demostrar que no es un país que haya estado aprisionado en la camisa de fuerza de una tradición, sino que siempre ha podido y sabido moverse libremente. Toda la historia de la arquitectura española demuestra la penetración de unos influjos que se ha asimilado sin el menor prejuicio, creando obras llenas de personalidad"[12]. Ante la cuestión que le planteaban los arquitectos españoles relativa la falta de recursos frente a las ciudades norteamericanas Neutra comparó a España con otros países con problemas económicos como Finlandia o Brasil pero que, sin embargo, habían contribuido al desarrollo de la arquitectura moderna a pesar de su falta de industrialización.

Tras su visita, la presencia de Neutra se hizo más frecuente en las revistas españolas publicando, además de los textos de las conferencias impartidas, algunas de sus obras más importantes realizadas esos años como la casa Macintosh (Los Ángeles, 1939) o la casa Kaufmann (Los Ángeles 1947), convirtiéndose en el arquitecto extranjero más publicado en las revistas madrileñas superando incluso a Le Corbusier y Mies.

Además de la visita para dar conferencias, regresó a España en repetidas ocasiones como director de los proyectos para alojamientos de las familias de

9. ORTIZ ECHAGÜE, Cesar: "Con Neutra por tierras de Castilla", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n. 8, cuarto trimestre de 1954.
10. NEUTRA, Richard: *La arquitectura como factor humano.* Madrid, Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, 1954.
11. DE MIGUEL, Carlos; "Oficinas de una compañía de seguros en Los Ángeles", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 138, 1953.
12. NEUTRA, Richard: *La arquitectura como factor humano.* Madrid, Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, 1954.

5



6

Fig. 5. Alvar Aalto. Sanatorio. Paimio. 1933 (imágenes publicadas en *RNA*).

Fig. 6. Alvar Aalto. Esquema iluminación de Biblioteca. Vipurii. 1934 (dibujos e imágenes publicados en *RNA*).

los miembros de las fuerzas aéreas norteamericanas (fruto, como vimos, del acuerdo con el gobierno de los Estados Unidos tras el Plan Marshall) en las bases españolas proyectando intervenciones en Sevilla, Zaragoza, Torrejón y Figueras[13].

Otra de las visitas destacadas en estos años fue la que realizó Alvar Aalto (1898-1976) invitado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña, a través de Antonio Moragas, para dar dos conferencias en el invierno de 1951 en Barcelona y Madrid donde mantuvo una serie de entrevistas con los arquitectos locales y participó en una de las célebres Sesiones de Crítica de Arquitectura organizadas por Carlos de Miguel en el contexto de la Revista Nacional de Arquitectura[14].

Conocido es el relato de Fisac[15] sobre la visita que realizo junto con Aburto para enseñarle a Aalto el monasterio del Escorial que se negó a mirar, ni siquiera desde la terraza del Hotel Felipe II, porque pensaba que "le afectaría". El desconcierto y la incredulidad ante tal hecho quedaron patentes en los testimonios realizados en el Boletín de la Dirección General de Arquitectura de ese año por Fisac, Cabrero, Chueca, Aburto y de Miguel. Destaca la ausencia del testimonio de Gutiérrez Soto, quizá el principal ofendido pues su obra, fundamentalmente el Ministerio del Aire, suponía una relectura del Escorial, negado por el maestro finlandés.

Entre lo publicado por los arquitectos que tuvieron la oportunidad de compartir esos días con Aalto destaca el artículo de Fernando Chueca Goitia[16] dedicado casi exclusivamente a narrar una jornada por las calles de Madrid. Contaba como, después de una breve charla con unos pocos arquitectos madrileños en el hotel Nacional, manifestó su deseo de emplear la tarde en realizar una serie de compras por lo que Chueca se ofreció a acompañarle y hacer de interprete. El paseo no les llevó en busca de edificios o monumentos sino de regalos típicos españoles para llevar de vuelta a Finlandia. Entre las compras que hizo, a Chueca le llamó la atención unas castañuelas tremendamente caras (unas cuatrocientas pesetas de la época) por el tipo de madera, por lo que intentó explicarle que para lo que el las necesitaba que era como decoración podría tener otras más vistosas y más económicas (por quince o veinte pesetas) pero al oír que las castañuelas elegidas eran de profesional se alegró de haberlas elegido y se las quedó. Como finlandés, había apreciado en el acto la mejor clase de madera, era su terreno, frente al Escorial que no lo era…

La tarde de compras acabó con una larga charla, de más de hora y media, en el hotel Palace de la que Chueca sacó la impresión de estar ante

13. Pese a que se ha discutido la veracidad de la autoría, la Fundación DOCOMOMO la incluye dentro del catálogo de obras de Neutra y hay documentada una visita suya a las obras. En "Las casas americanas de Figueras", *Arquitectura entre d'altres solucions*, Octubre de 2012.
14. *Revista Nacional de Arquitectura*, año XII, n. 121, enero de 1952. Monográfico dedicado a la presencia de Alvar Aalto en la Sesión Crítica de Arquitectura celebrada en noviembre de 1951.
15. FISAC SERNA, Miguel: "Intervención sobre Alvar Aalto". En *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, volumen V, 2º Trimestre, 1951.
16. CHUECA GOITIA, Fernando: "El arquitecto Alvar Aalto en Madrid". En *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, volumen V, 2º Trimestre, 1951.

una persona que, además de mucho talento, contaba con una delicadísima sensibilidad para la decoración. Aalto le contó que cuando estaba ocupado en algún tema relacionado con la arquitectura procuraba aislarse de todos los demás pues consideraba que un arquitecto debía ver muy pocas cosas y concentrar todo su interés y atención en ellas, para llevarlas a un alto grado de perfección.

Le contó, que igual que había sucedido con el Escorial, en Italia cerraba los ojos cuando pasaba delante de monumentos renacentistas y barrocos pues lo que buscaba era la esencial arquitectura mediterránea de los pequeños poblados campesinos. Chueca se dio cuenta que su interés se centraba más en la tradición popular que en la culta (antigua o moderna) y así lo difundió cada vez que tuvo ocasión.

Es lógico entonces que, durante su estancia en Madrid[17], no le interesara ningún edificio monumental y si le llamase la atención la Facultad de Ciencias Físicas y Químicas de Miguel de los Santos en la Ciudad Universitaria, destacando la organización de las distintas partes del conjunto y la composición de su fachada con huecos enmarcados en unidades verticales como Aalto había visto en algunos edificios del MIT. En parte lo que más atraía a Aalto era la similitud con sus propias propuestas que el propio de los Santos no ocultaba afirmando que las fachadas se habían proyectado con una arquitectura moderna y avanzada, sin recurrir a ninguna arquitectura del pasado, con una disposición en la colocación de ladrillo de creación muy nueva y que había visto ejecutada en algunos edificios del propio Aalto[18].

En su participación en la Sesión Crítica a la que hacíamos referencia no intentó adoctrinar a los arquitectos españoles, ávidos de nuevos lenguajes, puesto que el tampoco tenía ningún lenguaje propio. Consideraba que, frente a las posturas modernas, era necesario tener en cuenta al hombre: "nosotros construimos para los hombres, y es a ellos a quienes, principalmente, debemos atender. Procurando no coartar ni poner trabas al libre ejercicio de su libertad"[19]. Para defender sus posturas puso algunos ejemplos como el Sanatorio de Paimio (1933) del que recordaba cómo, a la hora de elaborar el proyecto, le había sido de gran ayuda su reciente experiencia como enfermo ingresado en un sanatorio "pensado por hombres en posición vertical, los cuales no tomaban en consideración a los hombres en forzosa posición horizontal que iban a alojarse en él"[20].

También profundizo en cómo, a la hora de enfrentarse a la biblioteca pública de Viipuri (proyecto desconocido en aquel momento para los arquitectos españoles), lo que había dado forma a su propuesta había sido su inicial preocupación por la iluminación natural y artificial y como, después que muchas cavilaciones, había optado por la colocación de los conocidos discos de cristal que darían durante el día una luz tangencial con haces de rayos en todas direcciones, eliminando sombras en todos los sectores y cualquiera que fuese su posición en la sala.

Si sorprendidos quedaron los que asistieron a la sesión crítica por cómo Aalto se había valido de metáforas de montañas y de soles para justificar la solución propuesta para la iluminación de las salas, la sorpresa no fue menor cuando justificó la ondulación del techo del salón de actos: "El techo sigue una

17. Reflejada en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 2º trimestre de 1951 con opiniones de Miguel Fisac, Asís Cabrero Fernando Chueca, Rafael Aburto y Carlos de Miguel.
18. Texto recogido por CAMPO BAEZA, Alberto: *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Tesis Doctoral, Abril de 1976.
19. *Revista Nacional de Arquitectura*, año XII, n. 121, enero de 1952. Monográfico dedicado a la presencia de Alvar Aalto en la Sesión Crítica de Arquitectura celebrada en noviembre de 1951.
20. Ibid.

traza sinuosa recordando efectos de un cuadro de Juan Miró. Las tiras de pino rojo inician esta forma desde el suelo, detrás del conferenciante. El trazado no ha sido, sin embargo, excesivamente caprichoso, y responde a unas necesidades acústicas"[21].

Otro de los conceptos de los que trató fue el de la estandarización y prefabricación afirmando que era necesario diferenciar entre la estandarización técnica y la arquitectónica. Rechazaba que la vivienda se pudiera construir en serie como ocurría con los coches puesto que si bien el contacto del coche con el suelo era siempre igual no ocurría así con la vivienda pues dependía del lugar donde se ubicara: "la vivienda del hombre y el propio individuo, tienen su sitio en esta morfología, en esta estructura topográficamente tan enormemente distinta"[22]. Puso como ejemplo para hablar sobre estas cuestiones las viviendas en torno a la fábrica Sunila (1939) para las que proponía otro tipo de estandarización, la que conseguía variantes. Consideraba necesarios creas métodos de estandarización que produjeran la diversidad, la variación y no la uniformidad.

A partir de entonces aumentó su presencia en las revistas españolas con la publicación de otras obras (fundamentalmente en la Revista Nacional de Arquitectura) diferentes a las que había hecho mención tanto en las conferencias realizadas como en la sesión crítica como fue la Villa Mairea (1939) en Noormarkku, el aserradero en Varkhaus (1945) o la Baker House Dormitory (1949) en Boston, que fue uno de los edificios más alabados fundamentalmente por lo orgánico de la propuesta con la planta sinusoidal que se adaptaba a la parcela trapezoidal.

Además de sobre su arquitectura, las revistas españolas empezaron también a hacerse eco de otras propuestas nada convencionales para los arquitectos españoles como eran los diseños de mobiliario y objetos que Aalto, junto a su mujer Aino y el matrimonio Gullischen, realizaron durante años. También dieron buena cuenta las revistas de otras intervenciones de menor escala como el diseño interior de recintos expositivos como el de la exposición de Nueva York de 1939.

Los arquitectos españoles vieron en Aalto el tránsito entre lo antiguo y lo nuevo, la fusión entre las propuestas vanguardistas del racionalismo de entreguerras y la tradición romántica nórdica. En sus conferencias no se mostró como un teórico, defendía que el arquitecto se debía expresar con sus propios edificios por lo que apenas se conservan textos de lo que dijo pues lo que hizo fue hablar sobre su obra de manera descriptiva de lo que le había llevada a adoptar cada una de las soluciones. De los pocos textos que se publicaron suyos lo que más llamó la atención a los arquitectos españoles fue el uso del término "sentimiento" que les era totalmente ajeno teniendo en cuenta que las propuestas racionalistas obviaban todo aquello que no venía dictado por la razón. Aalto defendía que "la inteligencia, la razón, no es más que una parte de la creación… El hombre puede recibir impresiones positivas únicamente mediante la ayuda de esa cosa indefinible que llamamos sentimiento"[23].

En definitiva vemos como los testimonios que algunos de los arquitectos más prestigiosos que vinieron a nuestro país para dar conferencias, fueron

21. *Revista Nacional de Arquitectura*, año XII, n. 121, enero de 1952. Monográfico dedicado a la presencia de Alvar Aalto en la Sesión Crítica de Arquitectura celebrada en noviembre de 1951.
22. Ibíd
23. AALTO, Alvar: "Arquitectura y arte concreto". En *Domus*, n. 223, 1947.

recibidos con enorme entusiasmo por los arquitectos españoles que no dudaron en adoptar como suyas las teorías que con tanta fuerza llegaban desde fuera y que les permitieron darse cuenta que existían otros caminos fuera de los historicismos del gusto del gobierno.

THE INSPIRATION FROM THE SOUTH OF EUROPE IN THE 3RD SERIES OF THE MAGAZINE PORTUGUESE ARCHITECTURE AND CERAMIC AND EDIFICATION (REUNITED), 1935-1951

Paulo Tormenta Pinto, João Paulo Delgado

1. INTRODUCTION – THE MAGAZINE ARQUITECTURA PORTUGUESA E CERÂMICA E EDIFICAÇÃO - REUNIDAS

During the period corresponding to the World War II, the 3rd series of the magazine *Portuguese Architecture and Ceramic and Edification - Reunited* (*Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação - Reunidas*) [*APCER*] was one of the few Portuguese publications specialized in architecture, and it was also the most relevant, reflecting local architectural production, reception, and thinking.

This way, *APCER* editorials and its articles allow for a thorough understanding of the Portuguese political and economic situation, in a specific moment in history, when the New State (Estado Novo) dictatorship, headed by Oliveira Salazar, was being enforced. This was also a period when the War motivated a profound shift in the Portuguese worldview, gradually leading to the self-imposed closure of the country into its own European and colonial borders.

As the name suggests, *APCER* resulted from the fusion of two former publications, *Portuguese Architecture* (*Arquitectura Portuguesa*) and *Ceramics and Edification* (*Cerâmica e Edificação*). *Arquitectura Portuguesa* was a monthly magazine founded by Nunes Colares in 1909, as a counterpart to *Modern Construction* (Construção Moderna), other magazine he had created in 1900.

The first series of *Arquitectura Portuguesa* was published until 1930 and, from that year on, a new director, Silva Junior, initiated a second series. In 1935 the magazine was acquired by Frace Editors that tailored the fusion between *Portuguese Architecture and Ceramic and Edification*. Until that time, *Ceramic and Edification* had been an independent publication, directed by Júlio Martins, a prominent ceramic entrepreneur. He was the owner of the Lusitania Company, a large enterprise that aggregated twelve different factories, spread from northern to southern Portuguese mainland territory.

The magazine had two joint directors. Júlio Martins shared the guidance of the magazine with the renowned lawyer, playwright and journalist Thomaz

Fig. 1. 'Arquitectura de hoje, pelo estrangeiro. Um dispensário modelo'-*A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)* n. 42 September 1938, (p. 20).

Ribeiro Colaço (1899-1965). They lead this new editorial project with the main goal of dissemination both modern architecture and its relationship with the emerging building technologies, such as concrete and concrete derivatives. In this correlation, ceramics would play an obvious and important role.

During this period, two other magazines were published in Portugal besides *APCER*. The *Official Magazine of the National Architects' Union* (*Revista Oficial da União Internacional dos Arquitectos*), published from 1938 until 1942, provided institutional architectural guidelines, in tune with the New State public policies. The second magazine, Arquitectura (Architecture), was interrupted in 1935 but reemerged in 1946, to reach a wider relevance in the late 50s.

However, *APCER* counted with two main assets for its relevance in the Portuguese panorama, its monthly regularity and its bond with the industrial sector. The singularity of the magazine laid in its own ambiguity, noticeable by the plain fact that none of its editors were actually architects. This circumstance mirrors the situation of the critical discourse in Portugal, one that was displaced from the specific architectural realm, but grounded in the foreign fields of journalism, literature, and industry. In fact, *APCER* articles and editorials were used both as an opportunity and a platform for the directors' personal agenda. While Martins kept focus in his industrial 'empire', Colaço used *APCER* as a political podium to express his own conservative bias.

Colaço was a stern supporter of the far-right National-Syndicalist Movement, whose members, known as the Blue Shirts, considered Salazar to be too bland. The movement was created in Lisbon in 1932 by a group of students inspired by the successes of Mussolini, his Italian fascists, and their black shirt uniform. Gathered around the academic newspaper *The Revolution (A Revolução),* most National-Syndicalism founding members had formerly joined the youth sector of the Lusitanian *Integralismo*. This, in turn, was an earlier right wing monarchist movement, created in the 1910s with an inspiration in the *Action Française*.

Being an uncompromising monarchist, Colaço actively contributed to the National-Syndicalism movement. Furthermore, he carried his political position to *APCER* pages, as he also brought his far-right opposition to Salazar and his New State[1]. In 1940, this behavior would imply his removal from Portugal, taking political asylum in Brazil, the birth country of his wife Madeleine. Colaço's resignation from his directive position would happen only in 1945, accumulating until then the *APCER* direction with his work as journalist in the newspaper *Morning Mail (Correio da Manhã)* in Rio de Janeiro.

2. THE ITALIAN ALLURE IN PORTUGAL DURING THE 1930'S AND 1940'S

Regardless all the differences in tone and in grade, Mussolini and his Italian fascism were a common inspiration for both the National-Syndicalist Movement and the Portuguese New State. In his book *A Journey Around Dictatorships (Viagem à Volta das Ditaduras)*[2] and, as early as the 1920s, António Ferro, the man who would become Salazar's Secretary for National Propaganda, had already declared his personal admiration for all European

1. PINTO, António Costa (2000). *The Blue Shirts. Portuguese Fascists and the New State.* New York: SSM-Columbia University Press.
2. FERRO, António (1927). *Viagem à Volta das Ditaduras.* Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

dictators. Amongst others, Ferro highlighted Gabriel D'Annunzio and *il Duce*, who had both impressed him for the boldness of their aesthetic personality.

Political and emotional ties may explain the allure of Italian architecture and architects in the Portuguese panorama. It is relevant that in the late 1930s both Marcelo Piacentini and Giovanni Muzio were assigned to draft a Master Plan for the municipality of Porto, the second largest Portuguese city. This appeal partially explains the preference for Italian literature among Portuguese architects. Some of the most reading books by Portuguese technicians were *Nuova architectura nel mondo* (New architecture in the world, Milan, 1938), by Agnoldomenico Pica, the renowned Triennale di Milano organizer; *Urbanistica* (*Urban design*, Milan, 1938), by the Piero Bottoni, an architect from the *Razionalismo* movement and a CIAM member; *Gli elementi dell'architettura funzionale* (*Patterns of functional architecture*, Milan, 1935), by the Swiss-Italian architect and writer Alberto Sartoris, also a CIAM member.

Accordingly, this sympathetic background may explain why Italian architecture was so widely published by *APCER*. In a lower degree, the presentation of either French, Belgian, German, or Turkish architecture was also common. Curiously enough, this leaning did not correspond to a similar orientation regarding Portugal's neighboring country. Quite the opposite, the presence of Spanish projects in the pages of the magazine was very scarce, emerging only as late as 1946.

The reason for this detachment is not hard to fathom. Due to the enduring 1930's Spanish political unrest, the ties between the two Iberian countries were not as tuned as those between the corporatist Portugal and the fascist Italy. In August 1936, when the Spanish Civil War unfolded, Colaço expressed his distrust regarding the Iberian neighbor. In an article called "The Spanish Delirium"[3], Colaço uttered his wariness, not merely for the Republican regime, led since 1931 by Manuel Azaña, but encompassing also a larger historical mistrust, sprouted from the 1640 Restoration, which he viewed as the one last epic moment of Portuguese affirmation vis-a-vis the Iberian counterpart[4].

This kind of reasoning, as odd as it seems today, may be viewed as symptom of a widespread malaise. It also helps to understand why the relations between Portugal and the Southern Europe usually overpassed Spain, finding their main partner in Italy.

3. ITALIAN ARCHITECTS AND ARCHITECTURES PUBLISHED BY APCER (1935–1945)

August 1937 is the date of the publication of the first Italian project in APCER. From that issue until January 1945, spans a period of about seven and half years. The magazine printed twenty five different articles regarding Italian architecture, which meant an average of just above three articles per year. This figure may be seen as considerably high, but a quick overview shows years of regular contribution, e.g. 1939, 1942, and 1944, followed by others with one single presence, such as 1940 and 1941.

3. COLAÇO, Thomaz Ribeiro "O delírio espanhol" in AAVV. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, n. 17 August 1936.

4. PINTO, Paulo Tormenta, "Portuguese Architecture and Ceramics and Edification (Reunited)– 1935-1945. Discourse and Ideology, the case of the Spanish Civil War", in *VIII International Congress of the History of Modern Spanish Architecture– Architectural magazines (1900-1975): Chronicles, manifestos, propaganda*, Universidad de Navarra, Pamplona. 2nd 4th of May 2012 (p. 311-318).

#	Y	M	I	Featured Italian Architects	Project / Place	S
1	37	08	28	Vaccaro, Giuseppe + Franzi, Gino	Post Office Building / Naples	EM
2	38	00	39	Busiri Vici, Clemente + Busiri Vici, Andrea + Regagioli, Arnaldo + Rustichelli, Rodolfo	Luce Institute Headquarters / Rome	—
3	39	07	40	Ponti, Gio	Own house / Milan	—
4	39	08	43	Gardela, Ignazio + Martini, J.	Tuberculosis sanatorium / Alessandria	CB
5	39	01	49	Ponti, Gio	Montecatini Office Building (I) / Milan	Pc
6	39	05	50	Ponti, Gio	Montecatini Office Building (II) / Milan	Pc
7	39	06	51	Ponti, Gio	Montecatini Office Building (III) / Milan	Pc
8	39	07	52	Ponti, Gio	Montecatini Office Building (IV) / Milan	Pc
9	39	09	54	Ponti, Gio	Single house by the sea / —	AI
10	39	11	55	Pellegrini, S.	"Augustus" Cinema / Turin	—
11	40	09	58	Rondelli, Aldo	Single family holiday house / Cervinia	—
12	41	09	78	Muzio, Giovanni	Single family weekend house / Sirmione	EM
13	42	02	83	Moreti, Luigi	Sports hall at the "Fors Italico" / Rome	—
14	42	04	90	—	Theater hall / —	CB
15	42	10	91	Garbi, Bruno	Single family house / Parma	—
16	43	11	104	DeLuca, Giulio	Open air theatre / Naples	—
17	44	02	107	Albini, Franco	Restaurant / Vaiese	—
18	44	02	108	Ponti, Gio	Two single family mountain houses / —	Pc
19	44	03	109	Belgiojoso, Ludovico + Peressutti, Enrico + Rogers, Ernesto Nathan (BBPR)	Single family house / Carso	—
20	44	02	109	Finini, Elio (Eng.)	Single family house / Castelnuovo	—
21	44	07	112	Albertini, Gianni	Single family mountain house / Monte Cervino	—
22	44	07	112	Breuhaus, Fritz	Single family house / —	—
23	44	09	114	Daneri, Luigi Carlo	Single family house / Sestri Levante	Dc
24	44	10	115	Figini, Luigi + Pollini, Gino + Bernasconi, Gian Antonio	Olivetti Amorgamon / Ivrea	—
25	49	01	118	Tam, Eliseo	Single family mountain house / Monte Cervino	—

Table I: Italian architects and Italian projects featured by *APCER* – 1937-1945. #: Article order; Y: Year of publication; M: Month of publication; I: Issue. S: Stated sources. *EM – Edilizia Moderna; CB – Casabella; AI – L'Architettura Italiana*; Pc – Ponti's contribution; Dc – Daneri's contribution.

Table I lists all the *APCER* articles dedicated to Italian architects and Italian projects during this period. The table allows an effortless overview into the history of this commitment, as it relates architects' names with corresponding projects designation and place of setting. Also noticeable are both the reference for publication issue numbers, and the Italian source for reproduced material, as stated by *APCER* editors.

In all, *APCER* presented the work of nineteen different Italian designer teams. *APCER* editors showed great care in ascribing authorship, either for individuals or groups. Belgiojoso, Peressutti and Rogers; or BBPR; Busiri Vici, Regagioli and Rustichelli; Figini, Pollini and Bernasconi; Gardela and Martini; Vaccaro and Franzi[5], were the designer teams published in this period. As for individual authors, they were Albertini, Albini, Daneri, DeLuca, Garbi, Moreti, Muzio, Pellegrini, Ponti, Rondelli, and Tam.

The aforementioned list is both wide and eclectic. Franco Albini, Ignazio Gardela, Gio Ponti, and Ernesto Nathan Rogers, to mention just a few, were by then, and continued to be for many years to come, some of the most influential European architectural designers. They were also recognized as urban or industrial designers, and/or editorialists.

During the first years, articles regarding Italian architecture dealt frequently with buildings of considerable scale, either by public or private investors. Most were monumental and imposing, academically composed in the *Novecento* expression, e.g. the Naples Post Office Building, by Vaccaro and Franzi, or the Luce Institute Headquarters, by Busiri Vici, Regagioli and Rustichelli. One important exception to this bias is the remarkable rationalist tuberculosis sanatorium, designed by Gardella and Martini for Alessandria.

5. List in alphabetical order given by first member family name.

Later, *APCER* took a different approach as a new preference emerged, presumably related with Italy's military and political deterioration. Having in mind that Mussolini was dismissed as *Duce* and imprisoned in July 1943. From that date on, the Italian situation regarding War involvement and political alliances plunged into a maze of complexity and uncertainty.

Appropriately, *APCER* editorial line regarding Italian architecture leaned towards uncontroversial projects. That was the case of secluded single family houses, meant for holidays and weekends at idyllic waterside locations, such as the Lake Garda, or mountain settings, like the Monte Cervino, the Alpine Matterhorn Mountain. The magazine editors often drew parallels between these 'postcard perfect' places and the Portuguese Algarve region or the Estrela Mountain Range, respectively, urging Portuguese architects to follow their Italian counterparts' example on the matter of these schemes.

Fig. 2. 'Palácio Montecatini'-*A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)* n. 50 May 1939.

The sources of both written information and photographic material were clearly identified by *APCER* editors. Three Italian magazines were specified: *Edilizia Moderna*, *L'Architettura Italiana*, and *Casabella*. This occurrence displays the importance of *APCER* international connections. It is also presumable that these interactions went beyond a mere acquisition of printed material. Some kind of personal interaction may have taken place, even if by means of postal exchanges. One remarkable example is Gio Ponti, who was frequently named as *APCER* collaborator.

The case of Gio Ponti requests a more detailed examination. No other Italian architect was so widely published by *APCER*, as four of his projects were featured in seven different issues. The Montecatini Office Building alone was systematically and thoroughly published in four consecutive 1939 issues, from April until July, amounting to a total of seventeen pages. The first two articles explained the general outline of the building, its exteriors and planimetric settings. The third dealt mostly with a structural analysis. The last article, published in the Interior Decoration section of the magazine, explained the choices for furniture and appliances, with photographs carefully chosen.

The text tone of these articles was enthusiastic and laudatory. Boldness and grandeur were the most common adjectives used to depict the Montecatini building, and *APCER* editors frequently underlined their close connection to Ponti. In the first issue dedicated to Montecatini, they felt they had to "express the gratitude for the honour from which [Ponti] distinguished [them], by offering his worthy collaboration to pages of [their] magazine"[6]. As Ponti had teamed with engineers Antonio Fornaroli and Eugenio Soncini, in the last part, editors wished to testify their admiration for those engineers thanking "Ponti's friendship, who had honoured [their] magazine with his masterful collaboration"[7].

The possibility of a close connection between Ponti and *APCER* editors is strengthened by one last detail. As it is well documented, in 1928, Ponti founded the much celebrated *Domus* magazine. He was also its director, from the first issue until June 1940, activity that he would take over again from 1948 until 1976. *Domus* was included in the extensive list of foreign magazines that *APCER* editors declared to have in their library, for free browsing by their employees, subscribers, readers, and partners.

6. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, n. 49 April 1939. p. 22.
7. *AA Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, 3rd series, n. 52 July 1939. p. 23.

#	Y	M	I	Featured Spanish and Italian Arch.	Project / Place	S
1	46	1	130	Coderch and Valls	Mountain Retreat / Puerto de Navacerrada	CA
2	46	2	131	Manuel de Solà-Morales	Competition for the Renovation and Extension of the Barcelona Province. Official Council of Urban Propriety 1st	CA
3	46	2	131	Santiago Cascante	Competition for the Renovation and Extension of the Barcelona Province. Official Council of Urban Propriety 2nd	CA
4	46	2	131	Juan Moreno, Luis M. Ibrondo, Joaquín G. de Ataría	Competition for the Renovation and Extension of the Barcelona Province. Official Council of Urban Propriety 3rd	CA
5	46	2	131	Ramón M. Aragó, Roberto Terradas	Competition for the Renovation and Extension of the Barcelona Province. Official Council of Urban Propriety 4th	CA
6	46	5	135	Pierluigi Ghigini	Bel Ville / Lario	—
7	46	7	136	José Maria Tapia, (Road Eng.)	Road Air stations	OP
8	47	2	143	Coderch and Valls	Houses neighborhood / Sitges	CA
	47	6	146	Luigi Ghirri e G. Mezzo	Italian House	Dm
9	50	4/5	150	—	IX Milan Triennale	—
10	50	4/5	150	Giuseppe Pagano (cover)	School / Biella	—
11	50	4/5	150	Daniela Calabi	Astronomical Observatory / Palermo	—
12	50	4/5	150	Pier Luigi Nervi e Cesare Valle	Stadium / Rome	—
13	50	4/5	150	Luigi Giordani	Airport / Milan	—
14	50	6/8/10	152	G. and G. Manzoni	Corbi villa / Pescara	EM
15	50	11/12	1950	Ugo Luccichenti	Apartment building / Rome	—
16	50	11/12	1950	Giulio Minoletti	Apartment building / Milan	—
17	51	2/3/4	156	Ernesto Lapolla	Mission Cinema Milan	EM

Table II: Italian architects and Italian projects featured by APCER – 1946-1951. #: Article order; Y: Year of publication; M: Month of publication; I: Issue. S: Stated sources: *CA – Cuadernos de Arquitectura; OP - Obras Publicas; Dm – Domus; EM – Edilizia Moderna.*

4. ITALIAN AND SPANISH ARCHITECTS AND ARCHITECTURES PUBLISHED BY APCER (1946–1951)

After 1945, a new discourse arises at *APCER*. The end of the World War II and Colaço's definitive resignation as director initiated a new period, strengthened by a team reformulation made that year by Julio Martins, who raised Jaime Roussado dos Santos to editor's position.

From January 1946 until June 1951, a time span of about five and half years, the magazine printed seventeen different articles regarding Italian and Spanish architects and projects. During this period, although in a limited way, Spanish architectural magazines also gain place as reference for articles at *APCER*. Table II displays all Italian and Spanish projects published during this period, being *Cudernos de Arquitectura*, *Obras Publicas* and *Edlizia Moderna* the main international publications available at the *APCER* headquarters. The major references on Spanish architecture were made through *Cuadernos de Arquitectura*.

The team Coderch and Valls projects were published twice. The well-known relationship between Josep Antoni Coderch and Gio Ponti may explain the introduction of the Spanish architect's work in Portugal. The Mountain Retreat in Puerto de Navacerrada was published in January 1946, and the neighborhood "Las Forcas" in Sitges was printed one year after, in February 1947.

The Mountain Retreat would be placed in the edge of the road to Navacerrada, a village close to Madrid. The main challenge concerned the setting of the building in a sloped site. The adopted scheme consisted in a project composed by three volumes, the higher of which corresponds to a tower for skiers' rooms. The facilities were disposed in two symmetric volu-

mes. The interest by Coderch and Valls in popular architecture was visible in both Navacerrada and Sitges, the latter usually being considered as some kind of the team's earlier masterpiece. From a fishermen village, the architects obtained their main arguments for the "Las Forcas" project volumetric disposition, hence finding out the best integration with the surroundings.

Fig. 3. 'Vivendas em Setges'-*A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)* n. 143 September, 1947.

In order to better present Spanish Architecture, *APCER* would use *Cuadernos de Arquitectura* one more time. In February 1946, it published the four projects selected in the competition for renovation and extension of the Barcelona Province Official Council of Urban Propriety. The winning project was signed by Manuel de Solà-Morales. The other teams were as follows: Santiago Casullero, second prize; Juan Montero, Luis M. Escolá, and Joaquim G. de Alcañiz, third prize; Ramon M. Aragó and Roberto Terrada, fourth prize.

From the Spanish magazine *Obras Publicas*, *APCER* extracted a piece from 'Road Aid Stations'. Signed by the engineer José Marin Toyos, the article tried to prove the importance of those stations for drivers, mainly in places withdrawn from urban settlements. Those facilities based their stylistic features on the use of traditional materials, and were intended to provide shelter and medical support for travelers.

The listing of projects show that, once again, Italian architecture occupied the greater part of printed material. One special reference has to be made to the April/May 1950 issue, dedicated almost entirely to Italy. This number opened with an article about the Milan Triennial, explaining main goals of the event in the field of architecture. *APCER* reported that the curators were planning one section devoted to recent architecture, and that, simultaneously, they were organizing posthumous exhibitions dedicated to Sant'Elia and Terragni.

Giussepe Pagano was the figurehead of this *APCER* issue. His project for a school in Biela, featuring a composition of cubic volumes, was presented and used as the magazine cover. Other important projects were published in this issue, such as the Astronomical Observatory in Padova, by Daniele Calabi, the Roma Stadium, by Pier Luigi Nervi and Cesare Valle, and the Milan Airport, by Luigi Giordani.

Throughout this period, *APCER* continued to show interest in Italian single family houses, by publishing three modern Italian *villas*. The first, designed by Pietro Lingeri for Opedaleite, was published in May 1946. It was located by the south shore of the Como Lake, in front of the Comacina Island, featuring long balconies and a careful integration with nature. The second modern *villa* was authored by Luigi Ghidini and G. Mozzon. Extracted from *Domus* magazine, it was published in September 1947 without any location reference. This house adopted a cubic shape dematerialized by balconies and vast crystal panels. The third *villa*, known as Villa Conti, was designed by Mancini for Piacenza, integrating rustic materials with modem traits. It was published in the August/September/October 1950 triple issue.

The next issue, from November/December 1950, marks the first presence of Italian apartment buildings in the pages of *APCER* with two different projects. The first, designed by Ugo Luccichenti for Rome, displayed two generous apartments by floor. It was appraised as an example of 'clean architecture' as

Fig. 4. 'Arquitectura italiana moderna. Um liceu em Biela'-*A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)* n. 160 March and April, 1950.

it should be possible 'to appreciate in Portuguese architecture'. The second building, designed by Giulio Minoletti to Milan, had a characteristic curved shape and was divided into three modules. Not as large as the former case, its plan featured a crisp separation between social and private areas.

In its 165th issue, corresponding to April/May/June 1951, *APCER* published the last article about Italian or Spanish architecture. The piece, extracted from *Edilizia Moderna*, concerned the Missori cinema, in Milan. This facility, set according to a triangular plan, was part of the Missori Palace building compound. In its diminutive scale, it anticipated an architectural program that would be widely used for small room cinemas in Portugal, from the 1960's on.

4. CONCLUSIONS

The end of the World War II marks a change in *APCER* 3rd series editorial activity. Therefore, this activity may be divided into two main periods, 1935-1945 and 1945-1951. Throughout these periods, the Italian involvement in the pages of the magazine may be considered as both continuous and consistent. The scope of projects was comprehensive, from single houses to corporate or public buildings. Accordingly, the number and the quality of Italian architects was remarkable. Most were amongst the chief architectural, urban, and industrial designers of their time, while others had also important editorial activity.

In this context, an important reference was Gio Ponti, and it is conceivable that it was through his influence that *APCER* published a Spanish architect with the relevance of Coderch, probably for the first time in Portugal. In contrast with the Italian case, the architects and architectures from Spain did not find great acceptance in the pages of the magazine during its first phase. This lack of recognition was scarcely mitigated during the course of the second period, mainly to present the works of the Catalonian architect.

By definition, Italian architecture displayed in the pages of *APCER* may be counted as the most relevant contact that Portuguese architects had with international modernity, namely that from the Southern European countries. This influence would be determinant to the work of contemporary masters of Portuguese architecture such as Álvaro Siza, Souto de Moura or Gonçalo Byrne.

EL LEGADO DE JOSEP LLUIS SERT COMO DECANO Y DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA DE LA GRADUATE SCHOOL OF DESIGN DE LA UNIVERSIDAD DE HARVARD (1953-1969)

UN PROGRAMA MODERNO PARA UN PÚBLICO AMERICANO

Alejandro Valdivieso Royo

HARVARD Y SERT / SERT Y HARVARD

A pesar de que varias de las monografías dedicadas al arquitecto barcelonés se han encargado de explicar su trayectoria en base a tres periodos concretos, aunque solapados, y relacionados a su vez con tres ciudades –Barcelona (1928-1939), Nueva York (1939-1956) y Cambridge-Massachusetts (1956-1979)–[1] es, desde la perspectiva histórica del presente, difícilmente disociar su figura y obra de la institución que le permitió apuntalar su *programa* ideológico, la Universidad de Harvard, aquella para la que intensamente trabajó durante dieciséis años. Harvard supondrá para el arquitecto barcelonés el espacio de experimentación y el canal de difusión a través del cual poder trasladar el trabajo que había estado desarrollando desde España y Francia entre 1928 y 1939. De una parte su trabajo como líder del GATCPAC y como miembro –luego presidente en 1947[2]– de los CIAM y del CIRPAC. De otra parte, la universidad bostoniana supondrá también para Sert un nuevo y fértil espacio de experimentación y trabajo donde poder desarrollar sus proyectos urbanos. Su actividad docente y académica se vio complementada con el desarrollo en paralelo de una intensa actividad profesional dirigida desde Cambridge, como continuación a su labor neoyorquina en *Town Planning Associates*: desde 1954 a través de la firma *Sert, Jackson & Gourley* y a partir de 1963 a través de la reconvertida *Sert, Jackson y Associates*. La implantación del concepto de *Diseño Urbano* definido por el mismo como la "extensión de la arquitectura, del interés del arquitecto en los problemas de mayor escala, que son los problemas de la ciudad" se verá claramente reflejada en los planes de estudio y en los programas de la universidad.

Aún hoy, la herencia de Sert permanece latente en la estructura académica y en los programas que se desarrollan en la Escuela: sus libros siguen componiendo lecturas obligadas en sus distintos planes de estudio –siendo además sus textos objeto de nuevas ediciones–, la continuidad del programa en Diseño Urbano que el mismo fundó en 1960 también así lo ratifica, y por último, los edificios que pudo construir dentro del propio campus, deudor también de su trabajo, siguen siendo objeto de análisis y referencia. Los tres episodios a los que nos referiremos y sobre los cuales ejemplificaremos su legado, así como su *labor de traductor* entre su primera etapa europea sobre el terreno norteamericano, tienen como denominador común no solo la Universidad de

1. (Rovira –ed. –, 2005)
2. VI Congreso de los CIAM celebrado en Bridgewater (Inglaterra). Véase: Munford, 2000: 131-200 ("CIAM and the Postwar World, 1939-1950").

Harvard como institución, sino como espacio físico –*ciudad*– donde, como ya se ha mencionado, pudo construir varias de sus obras más representativas, como parte de un proyecto que tenía en el estudio y análisis de la vida de la comunidad universitaria y de los espacios que la cobijaban y posibilitaban –habilitados y transformados al efecto– una ambición mayor: el ejercicio de su teoría urbana[3]. Se trata en primer lugar de un libro –*Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions*, publicado en 1942 como consecuencia directa de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna–; por otro, la creación en el curso 1960-61 del programa postprofesional "Advanced Interdepantamental Program in Urban Design" en la Universidad de Harvard –junto con la celebración de unas conferencias anuales que se convertirían en un referente en los Estados Unidos–; y finalmente, de unos proyectos urbanos y arquitectónicos concretos, como los desarrollados para el Campus de la Universidad de Harvard y más específicamente, su contribución al plan maestro para campus –*Harvard University 1960: An Inventory For Planning*–.

Que sean un libro, una señalada labor docente y de investigación, además de unos proyectos de urbanismo y arquitectura concretos, refuerza el enfoque que subyace en el presente texto y que hace entender con mayor precisión la figura de Sert como arquitecto moderno, "pendiente de hacer de la arquitectura todo un *programa*"[4]: Sert escritor e ideólogo o transmisor de ideas, Sert profesor e investigador[5] –ocupando, además, los máximos puestos de gestión universitaria–, y finalmente Sert urbanista y autor de arquitecturas.

Por último, estos episodios no hacen sino dibujar una línea más nítida y precisa entre la primera trayectoria parisina de Sert y su amistad con Le Corbusier y sobre todo entre su vida americana, primero en Nueva York y luego en Cambridge, Massachusetts, con la condición ibérica, mediterránea, del arquitecto; y cuan fuertemente arraigada está la cultura de su Barcelona natal y de sus primeros años formativos europeos en su legado *harvardiano,* y por ende enmarcando el contenido de estos trabajos en la cuestión planteada en el presente congreso, el de la arquitectura importada y exportada en España y Portugal entre 1925 y 1975.

Este mismo año 2015 se ha publicado además, bajo la edición del Profesor Eric Mumford, una recopilación inédita de algunos de sus escritos que viene de nuevo a reivindicar la independencia de su figura y la autonomía de su trabajo en la cultura arquitectónica contemporánea, más allá de seguir asociando su nombre con otros grandes maestros de la modernidad[6].

CAN OUR CITIES SURVIVE? UN PÚBLICO AMERICANO PARA EL URBANISMO MODERNO

Cuando el libro *Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions* (Fig. 1), es publicado por primera vez en 1942 por el servicio de publicaciones de la Universidad de Harvard –Harvard University Press[7]–, con el importante respaldo de Hudnut y Gropius, y cuyo contenido estaba parcialmente basado en las propuestas formuladas en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna que le precedieron[8], el arquitecto barcelonés llevaba casi tres años viviendo en Nueva York. Sert, que se había trasladado a Francia tras el Golpe de Estado del 18 de julio de 1936,

3. (Rovira, 2005: 150-173).
4. (Moneo, 1975: 10).
5. (Freixa, 2005 :266-281).
6. (Mumford, 2015).
7. El título original escogido para la publicación fue cambiado por Dumas Malone, del servicio de publicaciones de la Universidad de Harvard, tal y como aparece en la portada original diseñada por Herbert Bayer para Sert y donde en vez de "Can Our Cities Survive" en libro aparece titulado "Should Our Cities Survive?".
8. El arquitecto e historiador Eric Mumford divide los once congresos celebrados entre 1928 y 1959 en cuatro etapas bien diferenciadas: una primera que engloba los tres primeros congresos por un lado (CIAM 1, celebrado en La Sarraz, Suiza, en 1928; CIAM 2, celebrado en Frankfurt en 1929; CIAM 3, celebrado en Bruselas, Bélgica , en 1930); seguidos de aquellos celebrados entre 1931 y 1939 (CIAM 4, celebrado en Atenas, Grecia y CIAM 5, celebrado en Parias, Francia, en 1937) y agrupados en una segunda etapa en torno a la idea de la "ciudad funcional" ["The Functional City"]. La tercera etapa ("CIAM and the Postwar World") incluye aquellos celebrados entre 1939 y 1950. Es en esta tercera etapa donde aparece el libro de Sert como primer esfuerzo de los CIAM de promover su programa urbanístico en los Estados Unidos: "The origins of the material presented in this book were the "Constations" from CIAM 4 and the subsequent efforts [discussed in chapter 2] to develop a publication for a popular audience setting out CIAM's urbanistic doctrines that underlay them. When finally published in wartime America, however, the entire context and potential application of this material had changed completely". (Mumford, 2000: 131-142).
9. (Rovira, 2005: 52-71).

tras idas y venidas hasta el final de la Guerra Civil española, se instaló definitivamente en aquella ciudad previo paso por La Habana. Sert había sido años antes, en 1930, uno de los miembros fundadores del GATEPAC –considerada como la rama española los CIAM[9] ("Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea")– y de su división catalana –GATCPAC ("Grup d'Arquitectes i Técnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporànea")– derivado todo ello de su papel como agente activo en el CIAM –había asistido en 1929 al segundo congreso celebrado en Frankfurt–, y en el CIRPAC, su órgano ejecutivo. En 1942, año de la publicación de libro, Sert comenzará a trabajar como "town planner"[10] junto con Paul L. Wiener y Paul Schulz en la firma *Town Planning Associates*, principalmente desarrollando proyectos para Latinoamérica. El libro supuso un episodio 'puente' entre la primera etapa europea de Sert y su desembarco definitivo en los Estados Unidos y ha de entenderse como un proyecto apoyado en ambas orillas transatlánticas.

Fig. 1. Portada de *Can Our Cities Survive? And ABC of urban problems, their analysis, their solutions,* Cambridge, Massachusetts, The Harvard University Press, Londres,Humphrey Milford y Oxford University Press, 1942.

El trabajo desarrollado por Sert en el GATCPAC y especialmente aquel producido a través de la publicación del grupo, la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*[11], forma la base de sus primeros esfuerzos en los Estados Unidos, encaminados sin duda a apuntalar su trabajo como arquitecto y urbanista en ejercicio, pero también a enfocar sus pasos hacía la universidad, con la que ya había comenzado a colaborar[12]. Sert había entendido la importancia del medio impreso como espacio no solo de traslado de ideas sino de discusión, transformación y constatación de la realidad de la ciudad contemporánea a través de la influencia directa de Le Corbusier, y su manera de emplear los medios en un primer momento, pero sobre todo a través del trabajo desarrollado, desde cero y en el marco de una España convulsa, en la revista *A.C.* donde se gestó una cuidada convergencia entre fotografías[13] – capaces de transmitir una visión unitaria de la arquitectura moderna– y textos y proyectos, ocupados en abordar los problemas tales como el funcionalismo, la vivienda, la persistencia de la ciudad heredada y las trazas del lugar, junto con otros de mayor especificidad técnica. La manera en la que Sert comunicó y trasladó sus ideas en esta primera 'obra americana' se vio reforzada por medio de un cuidado diseño gráfico[14], así como por el uso de un gran número de ilustraciones, que permitieron también establecer un traslado gráfico entre la imagen de la ciudad europea en reconstrucción, los nuevos modelos y planteamientos de ciudad moderna, y los modelos urbanos norteamericanos.

Can Our Cities survive? incluía algunas imágenes de los proyectos desarrollados por el GATCPAC y fotografías anteriormente publicadas en la revista *AC*, como por ejemplo aquellas del "Barrio Chino" de Barcelona, obra de Margaret Michaelis, como parte del proyecto de derribo de la barriada barcelonesa con el fin de "limpiar, modernizar y racionalizar" la ciudad. Estas imágenes aparecían combinadas con material que el propio Sert había podido encontrar en otros libros, archivos o medios de comunicación generalistas y que pudo compilar durante su etapa neoyorquina con la idea de poder hacer su manuscrito relevante y legible al público norteamericano (Fig. 2). Además del fomento y desarrollo de una arquitectura racional y objetiva, capaz de transmitir la idea de una ciudad higiénica y sostenible, también desde el punto de vista económico, armando un nuevo programa para una ciudad moderna, aparecen entre los postulados del GATCPAC[15], y que se repetirán insistentemente en el ideario de Sert hasta sus últimas clases en Harvard, la defensa de los valores y las formas locales; de las

10. "On the company letterhead of Town Planning Associates, the name of Josep Lluis Sert appeared between those of his partners, Paul Lester Wiener and Paul Schulz, who were identified respectively as director of design and architect. Sert's title was town planner. An appellation based less upon realized work than upon a theoretical position Sert had begun to articulate in his prewar projects, the assumed identity of town planner foreshadowed Sert's conception of the role of architecture in post-war modernity."
(Hyde, 2008: 54-75).
11. (Granell, Pizza, Rovira, Sánchez, y Marín, 2008).
12. En 1943 Sert dará varias conferencias en la Universidad de Columbia en Nueva York, Princeton, en New Jersey y la misma Harvard en Cambridge. En 1944 impartirá clases como profesor de planeamiento urbano en la Universidad de Yale en New Haven.
13. "But for Sert photography was also a diagnostic tool for leveraging a space for modern architecture and urbanism within the public sphere, especially in three cases: with his involvement with GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Técnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporànea) and the magazine *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* in Barcelona in the 1930's, and with two books drawn from his work with C.I.A.M., *Can Our Cities Survive?* (1942) which he wrote, and *The Heart of the City* (1951), which he coedited".
(Mendelson, 2008: 38-52).
14. "As it has already been addressed: "while recognizing the need to address a new community of readers, Sert relied on his contacts from Europe to ensure that these ideas would be communicated through the language of modern design".
(Ibid.).
15. (Rovira, 2005: 52-71).
16. (Munford, 2015).

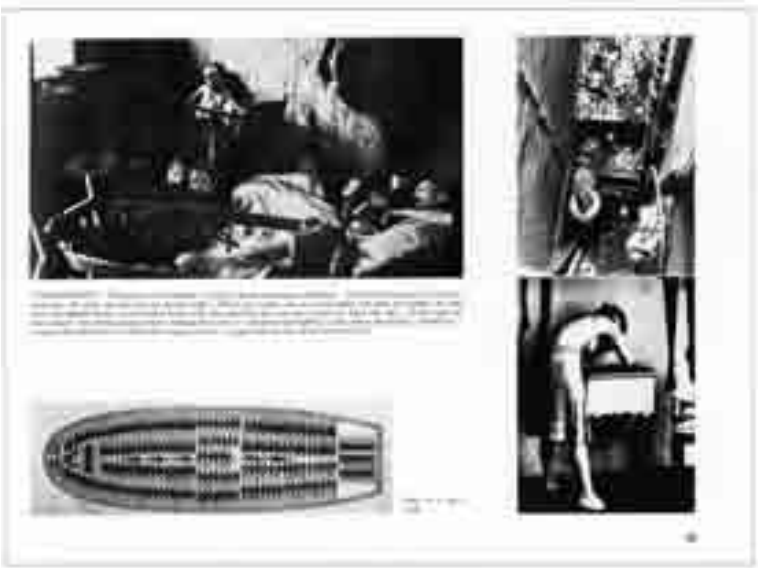


Fig. 2. Página interior de *Can Our Cities Survive?*, 1942.

trazas propias del lugar y de las condiciones que posibilitan la supervivencia de las ciudades sobre dichas trazas. Algunos de sus textos inéditos, publicados recientemente[16] y ya citados anteriormente, insisten en estos puntos, tanto aquellos que se refieren a sus proyectos latinoamericanos, como por ejemplo "The Neighborhood Unit: A Human Measure in City Planning" - circa 1953, o la versión no publicada de los comentarios introductorios al octavo congreso de los CIAM celebrado en Hoddesdon, cerca de Londres, en Julio de 1951. Esta versión difiere considerablemente de la publicada en el libro *CIAM 8: The Heart of the City* que recogió lo allí acontecido[17]. No obstante, tanto la versión inédita ahora publicada como la publicada entonces, Sert cita a Ortega y Gasset y la definición que el filósofo español hace de la ciudad en *La Rebelión de las Masas* como el "espacio acotado para funciones públicas"[18], para ilustrar lo que él entiende como el verdadero 'corazón de la ciudad': el centro urbano, y el concepto de centralidad como espacio cívico colectivo capaz de construir identidades ciudadanas y sobre todo, la vocación pública que subyace en dicha entendimiento de lo urbano; ideario que contrasta de manera definitoria con las ciudades que se encontrará a su llegada a los Estados Unidos y con los planteamientos e intereses que las diseñan y construyen[19].

Su primera 'obra americana', parcialmente gestada en Europa, con una extensión de unas 250 páginas, puede por tanto entenderse de dos maneras independientes pero complementarias. De una parte, *Can Our Cities Survive?* fue ciertamente una manera de introducir, filtrar y en definitiva, trasladar, el ideal moderno al contexto social y político de los Estados Unidos y sobre todo a su agenda arquitectónica. Este ejercicio de traslado sirvió a la vez para revisitar aquellos primeros postulados anteriores a la guerra y reinterpretar algunos de sus principios más básicos enmarcándolos en la realidad norteamericana. No obstante, y de otra parte, se trata también de respuesta consciente y deliberada a los valores ortodoxos que el urbanismo del Movimiento Moderno había estado promulgando a través de sus Congresos hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), fuertemente caracterizados a través de las propuestas de Le

17. (Tyrwhitt, Sert, Rogers, 1952).
18. "Porque, en efecto, la definición más certera de lo que es la urbe y la polis se parece mucho a la que cómicamente se da del cañón: toma usted un agujero, lo rodea de alambre muy apretado, y eso es un cañón. Pues lo mismo, la urbe o polis comienza por ser un hueco: el foro, el ágora; y todo lo demás es pretexto para asegurar este hueco, para delimitar su contorno. La polis no es primordialmente un conjunto de casas habitables, sino un lugar de ayuntamiento civil, un espacio acotado para funciones públicas. La urbe no está hecha como la cabaña o el 'domus', para cobijarse de la intemperie y engendrar, que son menesteres privados y familiares, sino para discutir sobre la cosa pública. Nótese que esto significa nada menos que la invención de una nueva clase de espacio, mucho más nueva que el espacio de Einstein. Hasta entonces sólo existía un espacio: el campo, y en él se vivía con todas las consecuencias que esto trae para el ser del hombre. El hombre campesino es todavía un vegetal. Su existencia, cuando piensa, siente y quiere, conserva la modorra inconsciente en que vive la planta. Las grandes civilizaciones asiáticas y africanas fueron en este sentido grandes vegetaciones antropomorfas. Pero el grecorromano decide separarse del campo, de la "naturaleza", del cosmos geobotánico. ¿Cómo es esto posible? ¿Cómo puede el hombre retraerse del campo? ¿Dónde irá, si el campo es toda la tierra, si es lo ilimitado? Muy sencillo: limitando un trozo de campo mediante unos muros que opongan el espacio incluso y finito al espacio amorfo y sin fin. He aquí la plaza. No es, como la casa, un "interior", cerrado por arriba, igual que las cuevas que existen en el campo, sino que es pura y simplemente la negación del campo. La plaza, merced a los muros que la acotan, es un espacio de campo que se vuelve de espaldas al resto, que prescinde del resto y se opone a él. Este campo menor y rebelde, que practica secesión del campo infinito y se reserva a sí mismo frente a él, es campo abolido y, por tanto, un espacio sui generis, novísimo, en que el hombre se liberta de toda comunidad con la planta y el animal, deja a éstos fuera y crea un ámbito aparte puramente humano. Es el espacio civil". (Ortega y Gasset, 1929).
19. (Colomina, 1996: 52-55).

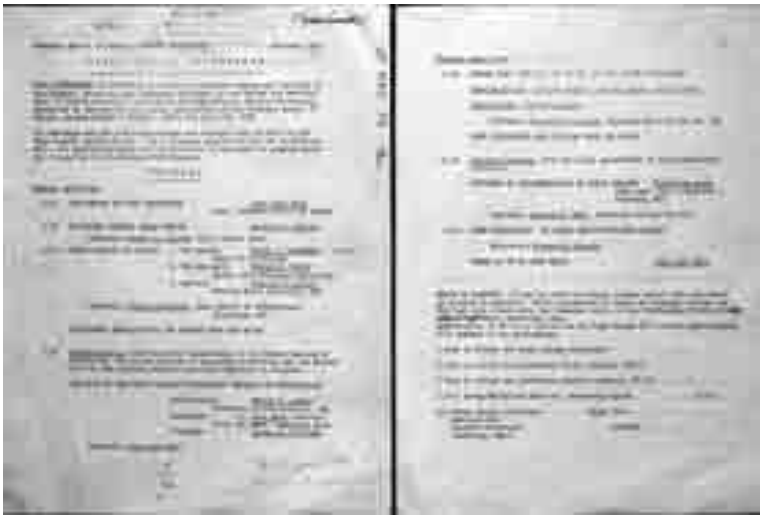


Fig. 3. **Programa original de la primera conferencia en diseño urbano ("Harvard GSD Urban Design Conferences) celebrada el 9 y 10 de abril de 1956.**

Corbusier –Sert reemplazará al arquitecto suizo como primer presidente de los CIAM en 1947– y plasmados en la publicación de la primera versión de la "Carta de Atenas" por parte de Le Corbusier y el propio Sert, tras el congreso que había de haberse celebrado en Moscú y que finalmente se celebró en 1933 bordo de la embarcación *Patris II*, cubriendo la ruta Atenas-Marsella-Atenas. Aunque el libro fue co-editado por Le Corbusier y Sert, el suizo tomaría posición ventaja respecto de la autoría y 'autoridad' sobre el manifiesto urbanístico moderno[20].

En este sentido, la segunda parte de Can *Our Cities Survive?* por ejemplo, aquella dedicada al problema de la vivienda ("Dwelling: The First Urban Function"), aborda una reformulación de los principios funcionalistas y por ende del funcionalismo como categoría doctrinal moderna; sobre la base de una nueva condición histórica –aquella de las ciudades americanas, en comparación con las europeas–. Conscientemente, Sert pretendía marcar una distancia con los principios de la Carta de Atenas; esto aparece bien ejemplificado cuando reivindica la importancia de la densidad como condición urbana necesaria. Sert no estaba únicamente describiendo y reinterpretando algunos de los principios y teorías del urbanismo del Movimiento Moderno, aquel discutido y transmitido por los primeros CIAM, sino indirectamente trasladándolos y diseminándolos a un contexto mayor, aquel de las ciudades norteamericanas, en donde lo que él define como el problema de la dispersión estaba desvirtuando los valores humanos, públicos y cívicos de la ciudad. Se trataba también de un ejercicio de contraste y traducción entre la viaje Europa, aquella en la que se había formado y ahora se debatía en plena guerra, y su nuevo continente y país.

DE LOS CONGRESOS INTERNACIONALES DE ARQUITECTURA MODERNA A LAS "HARVARD URBAN DESIGN CONFERENCES" Y EL NUEVO PROGRAMA EN DISEÑO URBANO

Las consideraciones anteriormente mencionadas acerca del estudio y diseño de la ciudad contemporánea, enmarcadas en unos procesos determinados, el de la vieja Europa de entreguerras y aquella devastada tras la Segunda

20. **"In 250 pages Sert lays out the C.I.A.M. conception of the problem with cities, breaking the city into a series of discrete categories –dwelling, recreation, work, transportation, and large-scale planning– and concludes with a call for a holistic view of the city".** (Marshall, 2008: 131).

Fig. 4. Fotografía de Josep Luis Sert en la portada de la publicación de la 5ª conferencia en diseño urbano ("Harvard GSD Urban Design Conferences) celebrada en abril de 1961 bajo el título de: "The Institution as a Generator of Urban Form".

Guerra Mundial de un lado, y el de la ciudad norteamericana por otro, se trasladaron desde el libro –como poderoso objeto impreso de divulgación y acción–, y de otras discusiones generadas a un nivel local a través del GATEPAC y GATCPAC[21] primero –donde habría que insistir en el papel de otra publicación como *AC*–, y a un nivel europeo a través del CIRPAC y de los CIAM después, a las aulas de la universidad, donde Sert finalmente consiguió una posición estable y de gran relevancia tras más de una década en los Estados Unidos. En 1953, el entonces presidente de la universidad, James B. Conant[22], consideró nombrar a Sert tanto Decano como Director del Departamento de Arquitectura, pretendiendo evitar repetir la situación que precedió su llegada, con una pugna interna entre el decano, Joseph Hudnut (1936-1953) y el Director del Departamento de Arquitectura, el también emigrado Walter Gropius (1937-1953)[23].

Joseph Hudnut había sido el responsable de 'fundar' en 1936 lo que hoy conocemos como la Graduate School of Design –GSD–, siendo capaz de establecer un primer espacio convergente para las disciplinas, tan tenazmente separadas entonces en la vida académica como en la profesional, de la Arquitectura, la Arquitectura del Paisaje y el Planeamiento Urbano. Desde antes de 1936, las tres disciplinas habían sido impartidas como programas independientes a través de distintas escuelas. Subyacía en el planteamiento de Hudnut la idea de aunar visiones y planteamientos para abordar el estudio de la ciudad, como un problema de diseño, muy presente en Norteamérica en el periodo de entreguerras, convirtiéndose en amplio objeto de estudio tras la Segunda Guerra Mundial. Si bien Sert sería el responsable de iniciar en el curso 1960-61 el nuevo programa de diseño urbano de la escuela como haz de rectas de los tres programas, durante los 16 años en que dirigió la Escuela, entre 1936 y 1952, Hudnut fue cimentando las estructuras que posibilitaron su posterior implantación. Es en ese proceso donde pueden narrarse sus diferencias y saludables luchas con el director del departamento de arquitectura que él mismo había contratado en 1937[24]. Mientras las estrategias docentes de Gropius tenían que ver más directamente con un traslado directo de los planteamientos iniciados en la Bauhaus desde 1919, es decir, con el reclamo de la autonomía del ejercicio artístico y el énfasis en el edificio como objeto final; Hudnut, que había dirigido la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia entre 1933 y 1936, entendió que la convergencia entre las disciplinas que vieron nacer la nueva escuela de diseño habían de entender la ciudad como dinámico y real objeto de estudio. Tanto para Hudnut como para Sert, el 'civic design' empleado por Hudnut como el 'urban design' promovido por Sert, se referían a aquellas partes de la ciudad que abordaban la forma física de la ciudad[25]. No obstante, y marcando una distancia con sus predecesores, Sert promulgó un entendimiento de la ciudad no exclusivamente en términos formales, sino como parte de un proceso de diseño dinámico en el que intervienen distintos agentes, contrastó con la rigidez de los planteamientos que su predecesor, mentor académico, y amigo Gropius, y que este había defendido durante sus años en la escuela.

A pesar de ello, si bien el cambio de dirección se vio reflejado en algunas de las transformaciones que Sert llevó a cabo en los planes de estudio con la introducción por ejemplo de los congresos (Fig. 3), no aparentó hacerlo en un primer momento con la contratación de nuevos profesores, muchos de ellos ya vinculados a la escuela en la etapa de Gropius y otros tantos provenientes del círculo de los

21. (Rovira, 2005: 52-71).
22. James Bryant Conant (1893-1978) fue presidente de la Universidad de Harvard entre 1933-1953. Por favor, véase:http://www.harvard.edu/about-harvard-glance/history-presidency.
23. (Pearlman, 2007).
24. (Ibid).
25. "civic or urban design referred to that part of the city planning that addressed the physical form of the city" (Pearlman, 2008: 116-129).

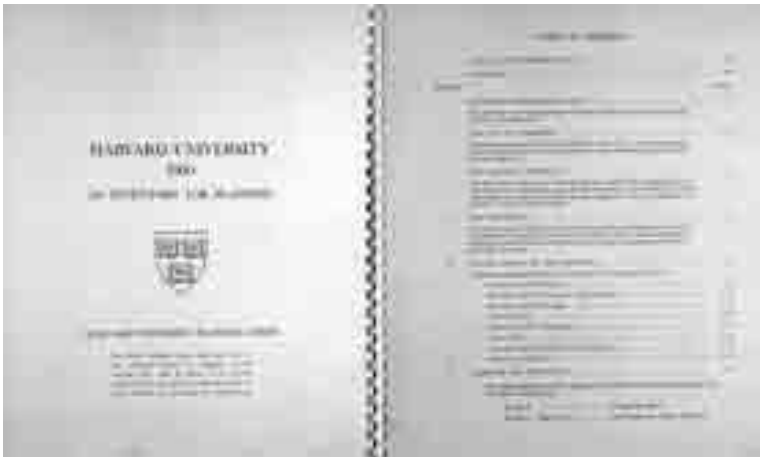


Fig. 5. Portada e índice del documento *Harvard University 1960: an inventory for planning.*

CIAM[26]. Es el caso por ejemplo de Jaqueline Tyrwhitt (1905-1983), Serge Chermayeff (1900-1996) o Sigfried Giedion (1888-1968) que se mantuvo como profesor visitante durante la década de los sesenta trabajando mano a mano con Eduard Sekler (1920-). Las figuras de Giedion y Sekler son por ejemplo importantes para entender la manera en la que la Historia de la Arquitectura fue recuperando peso en los programas de la Escuela después de la etapa de Hudnut y Gropius caracterizadas por un descreimiento en las asignaturas de historia y, en definitiva, en la propia Historia como material de proyecto[27].

La primera vez que el término "diseño urbano" aparece en los planes de estudio del GSD es durante el curso 1954-55, a través de uno de los primeros cursos de Historia impartidos por Giedion –"History of Urban Design" y un curso impartido por Sert, Hideo Sasaki y Jean Paul Carlhian llamado "Urban Design". Mientras que el curso impartido por Giedion abordaba el estudio de la cultura de la ciudad y el desarrollo del diseño urbano como como "expresión natural" de las necesidades, conocimiento, medios y condiciones sociales de cada periodo histórico –incluyendo la estructura de la comunidad social a través de elementos configuradores tales como la calle, la plaza, los espacios *abiertos*, el centro *cívico* o núcleo urbano como el corazón de la ciudad (que da título al libro "The Heart of The City" publicado tras el octavo CIAM, editado por Tyrwhitt, Sert y Rogers) y el estudio de las circulaciones peatonales y rodadas– el curso de Sert, Sasaki y Carlhian se componía de una serie de lecciones y seminarios que abordaban la la expresión formal –física– de la ciudad. El curso estaba a su vez vinculado con varios de los talleres de proyectos donde principalmente se trabajaban consideraciones de escala y las consecuencias de las diferentes funciones de la ciudad en el diseño de sectores residenciales, comerciales, industriales, redes de transporte, etcétera. Ambos cursos fueron transformándose o partiéndose a lo largo de los años en cursos separados pertenecientes a alguno de los tres departamentos de los que se componía y compone el GSD. El curso en Diseño Urbano impartido, entre otros, por Sert, acaba siendo en núcleo sobre el cual se estructurará el nuevo programa en Diseño Urbano[28].

El nuevo programa, nombrado entonces como "Advanced Interdepartamental Program in Urban Design", se inicia en el curso 1960-61. Las primeras con-

26. "Sert's first appointments reflected important continuities from the Gropius era. Reginald Isaacs, director of planning for the South Side Planning Board in Chicago, frequent GSD visitor and close Gropius associate, was appointed to the Charles Dyer Norton Chair of Regional Planning. Isaacs the suggested that Sert rehire Hideo Sasaki, a young landscape architecture professor who had returned to the University of Illinois after resigning with other GSD faculty in 1952 in a show of support for Gropius over Hudnut. Serts appointments to the GSD indicated an increase in CIAM influence just as the organization had more or less ceased its efforts to influence urban development in the United States". [...] "Along with the recently retired but still professionally active Gropius, a CIAM vice-president, this core of important CIAM members –Sert, Gropius, Tyrwhitt, and Giedion– began to reshape the Harvard Graduate School of Design with a strong focus on urbanism. In contrast to Isaacs, who differed with Sert over the role of architects in the collaborative synthesis between architecture, planning and landscape architecture, Sert was insistent that architects have the directing role in urban design, which would eventually put him at odds with Sasaki as well"
(Mumford, 2008: 147)

27. Consultense a este respecto los capítulos "Modernist Visions (1934-1936)" y "The Crusade for Modernism (1936-1944)" del libro The Struggle for Modernism. (Alofsin, 2002: 112-198)

28. "Giedion's course dealt with the culture of the cities, and the development of urban design as a "natural expression" of the needs, knowledge, means and social conditions of each period, including the social structure of the community: streets, squares, open spaces, the civic core (heart of the city), pedestrians, and traffic. Urban Design was a course of lectures and seminars that dealt with the physical expression of city planning. The course was linked to a series of collaborative problems in the urban design studio and dealt most directly with issues of measure and scale –groups of buildings, open areas, roads and their relationships– and the effect of the different functions of the city on the design of residential sectors; parks; industrial; commercial and business sectors; the civic (heart) of the city; and transportation networks. Giedion's course class grew to become Space, Structure and Urban Design and later split into two distinct courses, one for the urban design program and the other, Space and Structure, for the department of architecture. The Urban Design course was integrated with a class called The Human Scale in 1960 and served as the core of the new urban design design program"
(Marshall, 2008: 133-134).

Fig. 6. "Proposed Development of Yards and Open Areas". Dibujo 4, página 21. *Harvard University 1960: an inventory for planning.*

ferencias en diseño urbano, sobre todo aquellas de 1956, 1957 y 1959, habían constituido un espacio común de discusión que contribuyó a su creación, implantación y consolidación en la escuela (Fig. 4). Se trataba de un posgrado para profesionales de un año de duración al que podían optar graduados tanto de Arquitectura –"Master in Architecture"–, como de Arquitectura del Paisaje –"Master in Landscape Architecture"–, como del programa de Planeamiento Urbano –"Master in City Planning"–. El objetivo era el de ofrecer un diploma en "diseño urbano" basado en la idea que el propio Sert tenía de hacer converger en la escuela las tres disciplinas alrededor de los problemas de diseño de la ciudad contemporánea alrededor del concepto del "town planner" como gestor de procesos o moderador frente a la idea moderna del genio creativo. Es importante a este respecto entender la idiosincrasia americana de aquel momento, con unos procesos intensos de transformación de sus ciudades lo que permitió que las conferencias funcionaran también como un ejercicio critico de puertas hacía fuera de la propia escuela, con la participación de importantes urbanistas, arquitectos, sociólogos, y en definitiva investigadores de la "condición urbana"[29].

Sert estaba verdaderamente interesado en los elementos ordinarios que significan y posibilitan la 'condición urbana' –aquellos descritos por Ortega y sobre los que Sert se había encargado de insistir–. Más allá de detenerse en los aspectos cívicos de la forma urbana, como el *City Beautiful Movement*, Sert insistía en plantear una visión holística de la ciudad[30]. Recién estrenado en su cargo como decano de la escuela de Harvard, Sert pronunciará una conferencia donde precisamente coincidirá con los decanos de la Escuelas de Arquitectura y Planeamiento Urbano de las Universidades de Yale y Pennsilvania, entre otros participantes[31]. En dicha intervención ya empleará el término "Urban Design" [Diseño Urbano]. En ella, Sert insiste en la importancia del espacio urbano como espacio de relación para el peatón y el viandante ("pedestrian urban life") y la directa relación que se establece entre la vida cultural y política de la ciudad con la manera en la que sus habitantes la transitan y ocupan. Hay una clara referencia en sus palabras a la nueva cultura sobre la ciudad promulgado entre otros por Lewis Mumford, "a culture of cities, a *civic* culture"[32]. Más allá, Sert plantea el reto de la integración de varias disciplinas en relación al diseño de aquellos entornos cívicos para la ciudad integrando planeamiento urbano, arquitectura y arquitectura del paisaje con el objetivo de la construcción de un entorno y un medio integrado –"*complete environment*"[33].

LA CALLE, Y EL ESPACIO ACOTADO PARA FUNCIONES PÚBLICAS: EL PLAN PARA LA UNIVERSIDAD DE HARVARD

La implicación de Sert en los asuntos de la universidad, y de la ciudad de la que esta formaba parte, trascendían las paredes de la escuela. Sert, que ya había sido director de la Junta de Planeamiento del municipio de Cambridge durante año y medio, es nombrado consultor de la oficina de planeamiento –"Office of the Planning Coordinator"– en 1957. El mismo había apoyado la fundación de una oficina que se encargara de la ordenación de Campus, nombrando a un antiguo alumno, Harold Goyette, con el que había estado trabajando mano a mano, director de la misma. La publicación, en 1960, del estudio *Harvard University, 1960: An Inventory for Planning* (Fig. 5) sienta las bases para el futuro del campus. Se trata de un documento que permite entender la

29. Report of Faculty Committee on the Urban Design Conference, April 24, 1956. Harvard University Archives, UAV 433.7.4, sub. IIB, Box 19.
30. "Sert was concerned with the ordinary elements of the urban situation" (Marshall, page 131).
31. "This lecture was given October 23, 1953, at the American Institute of Architects Mid-Atlantic Regional conference in Washington, D.D. This was shortly after Sert had been appointed dean of the Harvard Graduate School of Design. The event was organized by Washington planner Louis Justement, and listed speakers included two other architecture deans, George Howe (Yale) and George Holmes Perkins (Penn), as well as forms Tennessee Valley Authority planner Tracey Augur, by then director of the Urban Targets Division of the Federal Office of Defense Mobilization and a strenuous advocate of postwar urban decentralization for national defense reasons".
"This lecture appears to be Sert's first use of the term "urban design", which had been used occasionally by Eliel Saarinen at Cranbrook Academy of Art. It marks the point of view when Sert began to attempt to link the ideas that he had advocated in CIAM, about the importance of pedestrian urban life to cultural and political life, to American urban issues. In it, he echoes Lewis Munford in emphasizing that postwar culture was "a culture of cities, a civic culture", as well as Le Corbusier's insistence, derived from earlier Germanic directions, of the need for a three-dimensional approach to urban planning".
(Mumford, 2015). *The Writings of Josep Lluis Sert*: 34-40).
32. "Here we can appreciate the importance of the civic in architecture, of having buildings related to one another and to open spaces around them, conceived and built in a planned environment. This, it seems to me, should be one of the highest aspirations of both architects and city planners"
(Sert, Urban design, 1953: 34).
33. (Ibid).

evolución de esa pequeña ciudad dentro de otra ciudad que es Harvard –como él mismo se había encargado de describir en repetidas ocasiones[34]–, a través de un complejo sistema de edificios de usos diversos, espacios abiertos y redes de comunicación. En dicho inventario aparecen reflejados muchos de los conceptos sobre los que Sert ya había insistido a través de *Can Our Cities Survive?* y en de *The Heart of the City*, y a través de sus ponencias en las conferencias de diseño urbano. El trabajo desarrollado en sus clases da también buena prueba de ello, desde el primer curso en "Urban Design" impartido en el GSD desde el curso 1954-55 descrito con anterioridad.

A este respecto, es importante incidir en el hecho de que el legado de Sert en Harvard ha de entenderse más allá de la propia escuela que dirige durante dieciséis años. Debido a una intensa y fructífera relación con el entonces presidente de la universidad, Nathan Marsh Pusey, con quien Sert estableció una gran relación de complicidad[35] y de su participación activa en la política municipal de Cambridge y la ya mencionada creación de una oficina de ordenación urbana del Campus, Sert trabajó activamente en la mejora de los planes de estudio relacionados con las artes y el diseño para los alumnos de grado –"College". No solo convenció a la universidad para la creación de un nuevo departamento de diseño que pudiera acoger un primer acercamiento docente de los alumnos más jóvenes al diseño y las artes visuales, sino que además a él se le debe que Le Corbusier aceptara el encargo de construir los que hoy se conoce como el Carptenter Center[36], creado para albergar los mencionados estudios.

En un texto publicado en 1957 en *Harvard Today*[37], una revista de antiguos alumnos de la universidad, y donde venía a explicar la creación de la oficina del Campus, Sert insistía en la importancia de la condición urbana –y cívica– del campus de Harvard, como parte de una ciudad consolidada como parte del área metropolitana de Boston y que ya entonces se enfrentaba a grandes transformaciones debido principalmente al aumento de población y las consecuencias derivadas de este aumento –mayor número de automóviles, servicios, etcétera–. El crecimiento de la propia universidad, que describe como una pequeña ciudad dentro de otra gran ciudad, aumentaba de manera paralela al aumento de Cambridge. El texto, bajo el título de "Open Spaces and Pedestrian Paths in the University", recoge algunas de las premisas sobre las que Sert trabajará en el plan para el Campus, como por ejemplo el aumento de la densidad, la posibilidad de construir edificios en altura, la recuperación de los edificios históricos y monumentales y su reconversión programática o mantenimiento como hitos históricos. En sus propias palabras: "The micro city that is the campus should aim at being a model city, and example of a desirable physical environment. This Harvard is, is more than one way. But the growth of the campus in the conditions of today presents many difficulties and risks the loss of some of the features"[38].

De entre los dibujos publicados en el inventario para la universidad, aquel titulado "Proposed development of Yards and Open Areas" describe y sintetiza muchos de los presupuestos en los que Sert había estado trabajando como posibles estrategias de regeneración de los espacios de relación de la universidad. Se trataba de un dibujo en planta del campus (Fig. 6) limitado al sur por los terreros que la universidad dispone 'anclados' sobre la orilla del Rio

34. "While some universities campuses are in the semi-rural and suburban areas and have plenty of open land on their fringes, others, like Harvard University, are in an urban environment with no open, unbuilt land in their immediate neighborhood. Harvard is an urban campus and has the advantages and disadvantages of being part of the city").
(Sert, 1957).
35. Nathan Marsh Pusey (1907-2001) fue Presidente de la Universidad de Harvard durante los años 1953-1971, coincidiendo casi con la etapa de Sert en la universidad (1953-1969). Sus nombres son difícilmente disociables en muchos de los avances que la universidad realizó durante aquellos años en relación a los estudios de arquitectura, urbanismo y arquitectura de paisaje, en relación al arte y los estudios visuales y sobre todo en relación al planeamiento, ampliación y remodelación del campus de la universidad.
36. "Sert became active in the university outside de GSD by motivating the administration to organize a Planning Office; he also strengthened and improved the undergraduate offerings related to design in Harvard College. They were houses in Hunt Hall and administered by a department of architectural sciences chaired by John Nicholas Brown in 1956 had recommended the creation of a new department of design, and the construction and endowment of a design center. Dean Sert was able to convince the university that Le Corbusier would be the ideal architect to design this building by arguing, "There is no Corbusier building in this country, which is a strange as if there were no Picasso paintings in our museums". Sert also had to persuade his friend Le Corbusier to accept his commission, with Sert as the local partner. This is how the Carpenter Center for the Visual Arts, opened in 1963, came into being".
(Sekler, 2008).
37. (Mumford –ed. –, 2015).
38. (Sert, 1957: 74-75).

Charles, y al norte por los límites de la ciudad de Cambridge con Somerville. Aparecen yuxtapuestos a las trazas del lugar, enfáticamente representados, los recorridos y espacios intermedios que colmatan sus edificios y disponen su integración con el resto de la ciudad y con el territorio que finalmente acaba enmarcándolo, y en cierta medida encerrándolo, en un sistema ulterior que parece resultarle completamente ajeno. El dibujo, como dinámica herramienta de análisis y transformación, rebate esta condición de 'aislamiento' y distancia con la ciudad al subrayar la condición urbana y no aislada del campus, como parte de una estructura mayor, la de la ciudad de Cambridge. Los 'espacios abiertos' ("open areas") y los 'espacios verdes' ("landscaped areas"), señalados en su leyenda y en el propio dibujo a través del uso del color y las tramas, no son otros que los 'centros urbanos' ("yards") sobre los cuales converge la vida de la universidad. Resultan espacios capaces de solapar usos variados en el tiempo, posibilitando la organización de un sistema que atraviesa, hilvana y entreteje sus edificios a una red de caminos y circulaciones pedestres así como a las circulaciones rodadas existentes. Así lo advierten las sombras de las futuras intervenciones de las que Sert será directamente o indirectamente responsable, como el Holyoke Center[39] (1958-65), los dormitorios para estudiantes casados –Peaboy Terrace– (1962-1964) o el Science Center (1973), así como el Carpenter Center proyectado por Le Corbusier, proyectado y construido entre 1959 y 1963. En los casos del Holoyoke y del Science Center –al sur y al norte de más antiguo de los "Yards" respectivamente– se infiere como el recorrido faculta su construcción no solo en disposición al resto de edificios y espacios del Campus, sino en relación a su organización interior, aquella que permite entender el edificio como un seriación de espacios organizados en torno a la idea del movimiento y a la idea de calle, pasaje, como elemento configurador.

Finalmente, Sert reivindicaba el valor de las trazas del lugar y de una ciudad, universitaria –que estaba además enfrentándose a su propia idiosincrasia con el fin de ser capaz de rearmar las relaciones entre sus edificios, modernizando sus programas y estructuras– en torno a la idea de calle. La calle se entiende en sus planteamientos como un medio de significación arquitectónico, como capacitador de acontecimientos. Para ello, insiste en la importancia de una red de recorridos peatonales capaz de funcionar complementariamente a las vías rodadas[40], permitiendo que la intersección y cruce de recorridos vaya generando encuentros que posibiliten la dimensión pública de la ciudad: el recorrido y el movimiento acaba construyendo la arquitectura del campus y de sus edificios. En este sentido, la planta del Campus puede entenderse también como un diagrama de movimientos, un gran sistema de espacios cubiertos y descubiertos, climatizados o al aire libre, todos y cada uno de ellos dotados de una significación espacial y programática determinada, y todos ellos interconectados entre sí, ambicionando disolver los límites *modernos* entre interior y exterior, en favor de un mega estructura sobre la cual discurre el intenso trasiego de los miembros de la comunidad universitaria, los turistas, y en definitiva, de los habitantes de la ciudad.

39. (Mumford, 2008: 144-165).
40. "It is important that pedestrian movement be made easier and more agreeable, and this requires that the Green quadrangules be linked by tree-lined paths and malls, the whole providing a pedestrian network that can be independent from the traffic network, both meeting only at certain exchange points and crossings and accesses to buildings". (Sert, 1960).