



i 01 Vista general de los comedores

i 02 César Ortiz-Echagüe con D. José Ortiz Echagüe

UN APUNTE PREVIO

Para los que dedicamos parte de nuestro tiempo al estudio de las obras que componen el legado recibido de quienes nos precedieron en el ejercicio de la edificación, una de las responsabilidades que debemos asumir es la de saber reconocer los elementos relevantes de ese patrimonio que el paso del tiempo convierte en referencias inexcusables para una correcta valoración y comprensión de nuestro presente arquitectónico. Sólo será posible cimentar nuevas experiencias y abrir nuevos horizontes a partir de la aceptación y el usufructo de esa herencia, cuyo deficiente conocimiento impide en ocasiones el crecimiento de nuevas ramas que deberían sustentar futuros frutos.

Esta consideración, válida para toda la arquitectura pretérita, se hace especialmente necesaria en el caso de esas obras olvidadas con las que, según la aguda apreciación de Pevsner —tampoco sin cierta complicidad por su parte— se podría escribir una nueva, distinta, historia de la arquitectura contemporánea¹. Y entre esas obras de arquitectura que reclaman su sitio propio, el edificio que alberga (aún) los comedores de la SEAT ², en el complejo industrial que esta empresa —en la actualidad propiedad de Volkswagen— creó en la Zona Franca de Barcelona, es posiblemente una de las más asombrosamente olvidadas (por lo que hace al panorama español) por estudiosos e historiadores, si consideramos que se trata de uno de los edificios más singulares y comprometidos del panorama arquitectónico español de los años cincuenta, y que fue merecedor en 1.957 del Reynolds Memorial Award, en la primera edición de este galardón; y sin embargo esta obra está

FOREWORD

Those of us who devote part of our time to the study of the works that make up the legacy we have received from those who came before us in the world of construction, have a responsibility. We should be able to recognise the relevant elements of this inheritance that, with the passing of time, convert into irrefutable references for the correct evaluation and understanding of our contemporary architecture. Only by doing this can we establish new experiences and open up new horizons. The acceptance and benefit of this inheritance, sometimes well known for being bad, prevent the growth of branches that should sustain future fruit.

This consideration, valid for all preceding architecture, is especially necessary in the case of those forgotten works which, according to the acute appraisal of Pevsner-not without a certain complicity on his part-could be written as a new, different, history of contemporary architecture¹. Among architectural works that claim a place in this way, is the building that still holds the SEAT dining rooms², in the industrial complex of that company, now Volkswagen, which was built in the 'Zona Franca' of Barcelona. It is possibly one of the most surprisingly forgotten Spanish buildings by both scholars and historians. It is surprising if we consider that it is deemed one of the most singular and committed buildings of the Spanish architectural scene of the 50's. It also won the first Reynolds Memorial Award in 1957. It is, however ignored in many of the recent, ambitious guides and catalogues, which, apparently, do not consider that it deigns a mention, or believe that it has disappeared². I do not know which is more serious.

By being the object of that Award, and the fact that Mies van der Rohe was the president of the awarding panel, gives this work and its authors, a place in any history of Spanish architecture worthy of merit. Certainly, it is not easy to understand that Ortiz-Echagüe's work² has been forgotten by many scholars who have not known how to adequately value it, perhaps due to lack of knowledge of it. This is demonstrated by the fact that 'the dining rooms', may be thought to have

siendo ignorada en no pocas de las guías y catálogos más recientes y ambiciosos que están viendo la luz, ya sea porque no la consideren digna de mención, ya porque la crean desaparecida² —y no sé que es más grave—.

Sólo el hecho de haber sido objeto de aquel premio, y más sabiendo que era Mies van der Rohe quien presidía el jurado que lo concedió, reclamaría para esta obra, y para sus autores, por el mero hecho de haber sucedido, un lugar propio en cualquier historia de la arquitectura española que desee emplear ese nombre con propiedad. Ciertamente no resulta fácil entender el olvido en el que se ha tenido y se tienen ésta y otras obras de Ortiz-Echagüe², que muchos estudiosos no han sabido valorar adecuadamente, tal vez por desconocimiento. Como demuestra, en el caso de 'los comedores', que se les haya dado por desaparecidos o inutilizados y en estado ruinoso. Y gracias a Dios no sólo se conservan bien sino que están en uso, tal vez precisamente por su buena construcción y factura y por su acertada concepción funcional; aunque bien pudiera ser que antes de que esta monografía haya visto la luz el edificio, por cuya permanencia, seriamente amenazada por intereses económicos, ahora sí se están haciendo esfuerzos, hubiese desaparecido, y la publicación sirviese sólo para testimoniar lo que fue, y también para que las generaciones futuras pudiesen calibrar la magnitud del despropósito que podría suponer la desaparición de esta pieza singularísima de nuestro patrimonio arquitectónico moderno. Pues sería una pérdida mucho más incomprensible, si cabe, que la de la gasolinera de Porto Pí de Casto Fernández Shaw, retirada y repuesta en su sitio en un absurdo encadenamiento de extrañas decisiones.

El edificio del que hablamos, del que fueron autores César Ortiz-Echagüe, Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya Castro³, forma parte del pequeño grupo de obras que en los años cincuenta fueron objeto de reconocimientos y premios allende nuestras fronteras, destacando especialmente dentro de ese elenco, como señalaremos después, por ser el único de aquellos que se logró fuera de Europa; podemos aventurar, a falta de otros datos, que los Comedores de la Seat puedan haber sido la primera noticia recibida en Norteamérica de la arquitectura nueva que despertaba en España. Y si fue así debió ser una noticia bien acogida a tenor del carácter de la obra.

Es un hecho que el conjunto de pabellones que componen los 'Comedores de la SEAT' han pasado las últimas décadas sumidos en el olvido, y que bien podrían haber seguido el desgraciado fin que le ha cabido a otros edificios no menos importantes construidos en Barcelona para la misma empresa por los mismos arquitectos. Pues por desgracia el edificio ocupa solares que ahora resultan muy apetecibles desde el punto de vista inmobiliario; confiemos en que la triste transformación sufrida por el que en su día fuese el depósito de coches de la SEAT en la Plaza de Ildefonso Cerdá³ haya sido el precio a pagar para conseguir despertar y estimular la sensibilidad de la sociedad barcelonesa en defensa de su patrimonio arquitectónico más allá de Gaudí, y que este impulso sea suficiente para conseguir defender de la piqueta esta otra obra de Ortiz-Echagüe y otras muchas de otros arquitectos por las que también habría que dar la batalla.

Los Comedores se proyectaron y construyeron en los años en los que se estaba produciendo el despertar de la modernidad en la arquitectura española, coincidiendo, como no podía ser menos, con la superación, por parte de la sociedad, de la situación de penuria económica y técnica vivida a lo largo de los años cuarenta por efecto de los conflictos bélicos (el español y el mundial) y el posterior aislamiento comercial, político y cultural a que se vio sometido el país.

Al margen de su valor intrínseco, que no parece cuestionable, el análisis de los Comedores de la Seat tiene el interés añadido de obligarnos a considerar las circunstancias y peculiaridades que caracterizaron aquellos años, tan prolíficos, vibrantes y esperanzadores para nuestra arquitectura, que para algunos constituyen, en su conjunto, el momento más feliz y fecundo de la historia de la arquitectura española. En ese marco se sitúa esta obra de Ortiz-Echagüe, Barbero y Joya, que resulta ser, desde muchos puntos de vista, una de las pinceladas más significativas y con mayor colorido del cuadro.

Aunque lo que nos ocupa es el análisis de una obra concreta, y por tanto la determinación de las motivaciones y princi-

disappeared, to be unused or in a ruinous state. Thanks be to God they are not only well preserved, but being used, perhaps due to their good construction and realisation and their successful functional conception. Although it could be that before this discourse has seen the light of day, the building, whose permanency is seriously threatened by economic necessities, may have disappeared. (Although efforts are being made to save it.) This publication shall then only serve as witness to what had been so that future generations may measure the magnitude of the absurdity that presumed the disappearance of this singular piece of our modern architectural inheritance.

It would be a much more incomprehensible loss, if that is possible, than that of Casto Fernández Shaw's petrol station in Porto Pí, closed and left in situ by an absurd chain of strange decisions.

The building of César Ortiz-Echagüe, Manuel Barber Rebolledo and Rafael de la Joya Castro³, forms part of a small group of works that in the 50's were objects of recognition and prizes abroad. This is underlined, especially in this context, as we will indicate later, by being the only one that was noticed outside Europe. We can presume, lacking other data, that the 'SEAT dining rooms' was the first recognition of the new awakening of Spanish architecture noticed in North America. This recognition surely reflects the tenor and character of the work.

The pavilions that make up the 'SEAT dining rooms' have in recent decades disappeared into oblivion. Indeed, they may well have had the same inauspicious end as other SEAT buildings in Barcelona of no less importance by the same architects. Unfortunately, the building occupies land that is now very attractive real estate. We hope that the sad transformation of the SEAT car depository in the Plaza of Ildefonso Cerdá³ has been the price to pay in order to wake and stimulate Barcelona's awareness in defence of its architectural inheritance beyond Gaudí. Maybe this impulse will be sufficient to protect this other work of Ortiz-Echagüe from the pickaxe and for many other works by architects for whom one must also give battle.

The dining rooms were projected and built in the years, when the modernity of Spanish architecture was awakened. This coincided; of course, with the recovery



i03 Depósito de coches de la SEAT en la plaza Ildefonso Cerdá, Barcelona 1958-1959

pios que condicionaron su gestación y las sugerencias que suscita, será bueno que esboce, si bien de forma especialmente sintética, el clima social y arquitectónico en el que se hubo de desenvolver el trabajo de la generación de arquitectos que salieron de las aulas en los primeros años cincuenta, así como referirnos a los condicionantes y las pautas constructivas que caracterizaron su trabajo, con el fin de obtener una visión que nos permita ajustar con mayor rigor los valores propositivos de la obra.

No podemos pensar que fuese casual la sucesión de acontecimientos que se producen en esa década sorprendente, que no por conocidos debemos ahora dejar de recordar: en 1.951 Coderch y Valls obtienen el Gran Premio en la IX Triennale de Milán; en 1.954 será Ramón Vázquez Molezún quién obtenga, en colaboración con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suarez Molezún, el Gran Premio de la X Triennale de Milán; aquel mismo año Miguel Fisac logra la Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena. En 1.957 Javier Carvajal y García de Paredes vuelven a reeditar el éxito de Coderch y Valls en la Triennale de Milán obteniendo el Primer Premio; y ese mismo año de 1.957 es en el que César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya y Manuel Barbero recibirán el Reynolds Memorial Award. Para completar este excepcional panorama, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún habían sido distinguidos en la Feria Internacional de Bruselas de 1958 con la Medalla de Oro por el Pabellón de España⁵.

Hoy está ya superada la ingenua y propagandística visión crítica de quienes se empeñaron en ver en esos éxitos en serie una muestra palpable de la rebeldía de la sociedad española frente a la 'arquitectura oficial' y sobre todo de la pérdida del control sobre la arquitectura por parte del 'Régimen' y de la recuperación del espíritu previo a la guerra civil por parte de los arquitectos. Lo real es que aquellos éxitos, junto a los de Sert en USA y a los de Candela en México fueron casi todo lo que la arquitectura española pudo anotar en aquel momento en la columna del haber de la contabilidad de su prestigio internacional.

of Spanish society from economic and technical penury. A situation that had existed throughout the 40's and was an effect of the Spanish and world conflicts and the consequential commercial, political and cultural isolation of Spain.

Marginal to its unquestionable intrinsic value, analysis of the 'SEAT dining rooms' has the added interest of making us consider the circumstances and peculiarities that characterised those years. Years that were prolific, vibrant and optimistic for our architecture which for some constitute, in their entirety, the happiest and most fecund time in Spanish architectural history. This work of Ortiz-Echagüe, Barber and Jewel is located in this framework. It turns out to be, from many points of view, one of the most meaningful strokes and most colourful aspects of the period.

What principally concerns us is the analysis of a specific work, and the determination of the motivations and principles that conditioned its bringing about and the ideas that it raised. However, it is also necessary that we draw, in a synthetic way, the architectural and social climate in which the work of the architects unfolded and left the classrooms in the first years of the 50's. We need also to refer to the determinants and the constructive standards that characterised their work, in order to obtain a vision that permits us to adjust with greater rigor the suggested values of the work.

The order of events were hardly coincidental in that surprising decade. For, although it is well known, one should not forget that in 1951 Coderch and Valls won the Great Premium in the IX Triennial of Milan. In 1954, Ramón Vázquez Molezún won, along with the sculptor Amadeo Gabino and the painter Manuel Suarez Molezún, the Great Premium of the X Triennial of Milan. In that same year, Michael Fiasco achieved the Gold Medal in the Religious Architecture Exposition of Vienna. In 1957, Javier Carvajal and García de Paredes returned to repeat the success of Coderch and Valls in the Triennial of Milan by obtaining the First Prize. That same year, 1957 César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya and Manuel Barber received the Reynolds Memorial Award.

To complete this exceptional period of success, José Antonio Corrales and Ramón Vázquez Molezún were distinguished in the International Fair of Brussels of 1958 with the Gold Medal for the Spanish pavilion⁵.



Vista general de los comedores **i 04**

A la vista de lo cual resulta sensato preguntarse no tanto por la causa directa de los éxitos, ligados a fin de cuentas a la presencia en el momento oportuno de las personas oportunas —tanto por parte de los arquitectos como de los clientes— y un poco, tal vez, a la casualidad, sino más bien tratar de aventurar cuales fueron las condiciones en las que se llevaron a cabo aquellas obras.

A COMIENZOS DE LOS CINCUENTA: A LA RECHERCHE DU TEMP PERDU

Para caracterizar un poco el ambiente arquitectónico en el que se formaron y movieron los arquitectos de la generación que sale de las aulas a principios de los cincuenta (y después) disponemos de unas palabras del propio Ortiz-Echagüe⁴, que terminó su carrera precisamente en 1952 y que por eso mismo pueden sernos muy útiles para situar el telón de fondo del escenario sobre el que comenzaron su actuación los protagonistas del cambio que se operó entonces en la arquitectura española, él entre ellos:

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, afirmaba en 1964, algunos arquitectos españoles comenzaron a salir al extranjero, sobre todo a Escandinavia, a Suiza y a los Estados Unidos, los países que habían sufrido menos durante la guerra. Poco tiempo después llegaban a España las primeras revistas de arquitectura de países distintos de Italia y Alemania. La impresión recibida, después de años de aislamiento, fue tremenda. Se vio que un gran número de aquellos arquitectos, de los que se había pregonado que se encontraban en un camino completamente equivocado, habían marchado a América y habían construido allí edificios que convencían mucho más que los de Speer, en Alemania, y los de Piazzentini, en Italia.

Muchos arquitectos que antes de nuestra guerra civil habían estado al frente del movimiento renovador de nuestra arquitectura y que tendrían que haber sido los maestros de la nueva generación de arquitectos, estaban también totalmente sorprendidos.

Muchos de ellos veían ahora claramente el gran error cometido al abandonar esa nueva arquitectura por la que ellos mismos

Today we have overcome the initial naive and zealous critical vision which saw in those successes a palpable example of Spanish rebels fighting against the 'official architecture' and the control of the 'Regime'. They saw in this the recovery of the pre-civil war architectural spirit. The truth is that those successes, along with Sertin in the USA and those of Candide in Mexico were nearly all that Spanish architecture could consider as of international prestige.

When one accepts this, it is interesting to ask the direct cause of these successes. They were after all a matter of being the right persons at the right time, both the architects and the clients, (not to mention chance). We should also try to understand the conditions under which these works came about.

THE BEGINNINGS OF THE 50'S: A LA RECHERCHE DU TEMP PERDU

To characterise a little the architectural environment which formed and moved architects that left the classrooms at the beginning of the 50's (and after) we have Ortiz-Echagüe's⁴ own words. He ended his career in 1952 and this therefore can be very useful to us in painting the background to the performance of the protagonists of the changes in Spanish architecture.

In 1964 he pointed out that at the end of World War II some Spanish architects began to go abroad, principally to Scandinavia, Switzerland and the United States, the countries that had suffered least during the war. A short time later the first architectural magazines arrived in Spain from other countries than Italy and Germany. The impression received, after years of isolation, was tremendous. It was seen that a great number of those architects, who had been proclaimed to be on the wrong track, had gone to America. There they had built buildings that were much more convincing than those of Speer, in Germany, or of Piazzentini, in Italy.

habían luchado tanto. Pero era ya demasiado tarde. Durante quince años habían perdido el contacto con la fecunda vida de la nueva arquitectura. Procuraron en parte ponerse de nuevo al día, pero ya no les fue posible situarse a la altura de esta arquitectura que mientras tanto había ido madurando. Y, sobre todo, no podían ocupar ya el puesto de auténticos maestros de la nueva generación. Nosotros, la nueva generación de arquitectos, comprendemos las circunstancias que pudieron ‘obligarles’ a abandonar el camino emprendido, pero no podemos reconocerles ya como maestros.

Gutiérrez Soto, Zuazo, con toda seguridad⁵, tal vez López Otero, podrían ser esos maestros frustrados a los que alude Ortiz-Echagüe. Aunque también sea relativa esa ausencia de orientación, pues una cosa es que no fuera útil la que proporcionaban sus obras, y otra bien distinta que no lo fuese su magisterio; y el influjo de éste, transmitido también por medio de sus obras primeras, no podía estar tan desencaminado cuando, tras el letargo en el que, consciente o inconscientemente, según los casos, se había visto sumida la práctica de la arquitectura en España durante dos largas décadas, a comienzos de los cincuenta se perciben los síntomas de una renovada vitalidad, que se manifiesta primero en las obras de carácter más efímero y de pequeña escala: las tiendas y locales comerciales; en estas obras era más fácil, por su misma naturaleza, recuperar el paso perdido y establecer una cierta continuidad, al menos aparente⁶, con los prometedores logros alcanzados en los años treinta (joyería Roca Sert, Pabellón de la CHE en Barcelona-Borobio,...⁷). Después, bien entrados los cincuenta, esos logros superarán el ámbito de los encargos singulares y menores alcanzando al diseño y construcción de viviendas, el motivo rey de la edificación, y por supuesto al campo industrial. Extendiéndose a partir de ahí, el ‘nuevo lenguaje’ pasa a la construcción en masa con desigual fortuna, pues, como señalase premonitoriamente Ortiz-Echagüe “su empleo quedó en manos de esa gran masa media (de arquitectos), que temo quede desbordada por las facilidades que proporcionan las avalanchas de catálogos”⁸.

De todos modos tras el acierto inicial volvieron las dudas⁹, y la ‘seguridad’ y el aplomo demostrados ante Europa y América en los primeros cincuenta, tal vez por ser fruto más de la inconsciencia y el desparpajo que de la verdadera ciencia, se tornaron después en cautelas y tentativas temerosas; como parece reconocer el propio Ortiz-Echagüe cuando, años después de alcanzados aquellos triunfos iniciales, reconocía que “ahora (1965) nos encontramos ante la difícil tarea de explotar totalmente las victorias”¹⁰. Como si la conciencia de lo logrado o la responsabilidad de mantener el nivel alcanzado hubiese coartado su capacidad creativa. O tal vez, como él



i05 Pabellón de España, Bruselas, 1958

i06 Patio de los comedores

i07 Barbero, Mies van der Rohe y Ortiz-Echagüe en 1957



Many architects, who before our civil war had been in the forefront of the renaissance of our architecture and would have been the teachers of our new architects, were also totally surprised. Many of them could now see clearly the great mistake of abandoning the new architecture, for which they had fought so hard. However, it was already too late. During those fifteen years, they had lost contact with the new architectural movement. Although trying to get up to date, it was not possible to reach the heights of this new architecture that meanwhile had matured. Moreover, they could not occupy the posts of true maestros of the new architecture. We, the new generation of architects, could understand the circumstances that compelled them to abandon their chosen path, but we could not recognise them as maestros.

Gutiérrez Soto, Zuazo almost certainly⁵, and perhaps López Otero, could have been those frustrated teachers to which Ortiz-Echagüe alludes. The absence of orientation is relative, since it is one thing for their works not to be useful, and a different thing for their teaching not to be so. Their influence is also seen through their early works, which were not so far off the mark. After the lethargy which, consciously or unconsciously, in some cases, had been seen in the practice of Spanish architecture during two long decades, around the beginning of the 50's a renewed vitality is perceived. This is first manifested in the works of more ephemeral and small scale works: shops and commercial premises. In these works it was easier, because of their nature, to recover lost ground and to establish a certain continuity, at least apparent⁶, with the promising achievements reached in the 30's. (Rock Sert jewellers-, the CHE Pavilion in Barcelona-Borobio,...⁷). Later, well into the 50's, these achievements came out of this restricted area and major assignments came about in design and housing construction, the 'king' of construction. It of course also went into the industrial field. From here, the 'new language' passes into bulk construction with variable success. Since, as Ortiz-Echagüe primarily indicates, "its employment remained in the hands of that great mean bulk (of architects), that I fear is overflowing, judging by the ease with which we have avalanches of catalogues."⁸ In any case, after the initial enthusiasm, doubts returned⁹. The 'safety' and the aplomb shown to Europe and America in the first years of the 50's, perhaps uncon-

apuntaba, porque aquella seguridad inicial se había debido en parte precisamente a las 'ventajas' proporcionadas por el aislamiento y la ignorancia inmediatamente precedentes¹¹. Y perdidas éstas los arquitectos o mejor los promotores, sin el apremio de la necesidad, tuvieron ya ocasión de intentar 'algo más' y en el intento perdimos gran parte de lo ya ganado. Indudablemente la generación de Ortiz-Echagüe era consciente de que tenía que aprender mucho en poco tiempo y del reto que tenían delante. El ímpetu, resolución y claridad en los objetivos perseguidos, así como la siempre difícil asunción de un punto de partida libre de prejuicios y cánones aprendidos — aquel "para acertar debemos precisamente olvidar todo o casi todo lo poco que sabemos", de De la Sota¹², que se tornaría especialmente fructífero y positivo para aquella generación de jóvenes promesas—, son rasgos que marcaron el inicio de una producción que alcanzó cotas hasta ese momento desconocidas. Como afirma Ortiz-Echagüe¹³:

Fueron hombres jóvenes como Fisac, Coderch, Sáenz de Oiza, De la Sota y otros, hombres que habían comenzado su vida de arquitectos en una atmósfera cargada de la posguerra, los que tuvieron que librar la dura batalla, en un ambiente hostil para sus aspiraciones, para dar de nuevo fuerza y vida a nuestra arquitectura. Y casi siempre tuvieron que obtener en el extranjero el reconocimiento de sus creaciones para tenerlo después también dentro de nuestra Patria. Los premios que consiguieron Coderch en la Trienal de Milán de 1.951, con el Pabellón Español, y Fisac en la Exposición de Arte Sacro en 1.954, con la Iglesia de los Dominicos de Valladolid, fueron victorias decisivas en esta lucha. Por mi parte he tenido la satisfacción, juntamente con mis colegas Barbero y Joya, de contribuir a la victoria definitiva al conseguir el Premio Reynolds de 1.957.

César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya y Manuel Barbero pusieron su grano de arena para este resurgimiento, primero con sus obras y después con su contribución a los reconocimientos internacionales, que indudablemente sirvieron para la reafirmación de todos en el camino emprendido y para ilusionarse aun más al comprobar que estaban bien orientados, y que eran capaces de recuperar en poco tiempo buena parte del tiempo perdido. Más aun "el beneficio mayor de ese forzado aislamiento, apuntaba Ortiz-Echagüe, fue quizás que en el momento de incorporarse España de forma más intensa a las grandes corrientes mundiales ya estaba en decadencia la corriente racionalista y empezaban a marchar hacia su cénit el 'organicismo' y el 'neoformalismo'. Y lo considero una ventaja porque me parece bastante evidente que el genio español tiene más fácil cauce de expresión dentro de estas corrientes¹⁴.

Desde luego una parte de la motivación de las propuestas arquitectónicas que iban surgiendo fue de carácter puramente formal: basado en una imitación marcadamente intuitiva de lo que iban conociendo. "En aquellos tiempos, dirá Ortiz-Echagüe, la Escuela estaba totalmente cerrada al panorama arquitectónico universal. Les parecerá que exagero, insistía, pero pienso que no cometo inexactitud alguna si les digo que ningún profesor de la Escuela nos dijo nunca una palabra de la persona ni de la obra de ninguno de los arquitectos que han marcado los caminos de la Arquitectura en estos cincuenta años. Los nombres y las obras de Le Corbusier, de Asplund, de Frank Lloyd Wright, de Mies van der Rohe, de Alvar Aalto, etc..., los fuimos conociendo en las escasas revistas de arquitectura que llegaban a la Escuela y que consultábamos con complejo de 'niños traviesos' ¹⁵.

Ahora bien esa preocupación estilística tenía también un trasfondo de mayor riqueza, del que participaban con más o menos convicción unos y otros: "desde hace varios años, afirmaba Ortiz-Echagüe en 1965, casi un centenar de arquitectos españoles hemos seguido reuniéndonos en Congresos no oficiales para contemplar nuestros últimos edificios de interés: el resultado de esfuerzos más o menos aislados de distintos arquitectos que han procurado, cada uno en su puesto adaptar nuestra arquitectura a las necesidades de nuestra vida actual"¹⁶. Que era a fin de cuentas el motor de su iniciativa: una notable sensibilidad hacia su responsabilidad social, el anhelo de contribuir a forjar una nueva sociedad o mejor, si se

ciousness and nonchalant fruit rather than real science, turned into caution and timorous attempts, which Ortiz-Echagüe seems to recognise. For years after reaching those initial heights, he says that "now (1965) we find ourselves before the difficult task of totally developing the victories"¹⁰. It's as if the realisation of what had been accomplished, or the responsibility of maintaining the same heights, had limited creative capacity. Alternatively, perhaps, as he noted, because initial security had come about, in part, due to the 'advantages' gained by isolation and the preceding ignorance¹¹. Once lost, the architects and more so the promoters, without the compulsion of need, had occasion to attempt 'something more' and in this attempt we lost a large part of what had been gained. Undoubtedly the generation of Ortiz-Echagüe was conscious of the fact that they had to learn much in little time and of the challenge, before them. The impetus, resolution and clarity in the pursued objectives, as well as the always-difficult assumption of a departure point free of prejudices and learned canons. "to succeed we should forget all or nearly all the little that we know", De la Sota¹². This would be especially fruitful and positive for the young generation of hopefuls. These features marked the beginning of a production that reached unknown levels until now. As Ortiz-Echagüe asserts¹³:

They were young men like Fisac, Coderch, Sáenz de Oiza, De la Sota and others, men who had begun their architectural careers in a post-war laden atmosphere. They had to release their aspirations, in an adverse environment, to give new force and life to Spanish architecture. Moreover, they had to obtain recognition abroad in order to get it in their own country. The awards obtained by Coderch in the Triennial of Milan of 1951, with the Spanish Pavilion, and Fisac in the Holy Art Exposition in 1954, with Valladolid's Dominican Church, were decisive victories in this struggle. For my part, I have had the satisfaction, together with my colleagues Barber and Joya, of contributing to the definitive victory on obtaining the Reynolds Memorial Award of 1957.

César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya and Manuel Barber gave their grains of sand to this renaissance. Firstly with their work and later with their contribution to international recognition. This undoubtedly served as reaffirmation to everyone who was on this track. They were thrilled even more when it turned out that they



i08 Pérgola-corredor que enlaza los pabellones

i09 Marquesina de entrada de los comedores

were well orientated, and that they were able to recover in short order a good part of that lost. Furthermore, "the greatest benefit of that forced isolation," noted Ortiz-Echagüe, "was perhaps that in the moment that Spain became incorporated in a more intensive way into the large world currents, it was already decadent to the rationalist currents and began to march towards the zenith of 'organism' and 'neo-formalism'. And I consider it an advantage because it seems to me quite evident that the Spanish genius has easier expression within these currents."¹⁴

Indeed a part of the motivation of the architectural proposals that were emerging was of purely formal character: based on an imitation markedly intuitive of what was known. "In those times", Ortiz-Echagüe said, "the school of architecture was totally closed to the universal architectural scene. To them it seemed that I overdid it", he insisted, "but I think that I am not inaccurate when I say that no teacher of the school of architecture ever said a word to us about the person nor the work of any of the architects that have sign posted the roads of Architecture in these last fifty years. The names and the works of Le Corbusier, de Asplund, of Frank Lloyd Wright, of Mies van der Rohe, of Alvar Aalto, etc., became known to us in the few architecture magazines that arrived at the school and that we consulted like mischievous schoolboys."¹⁵

This stylistic preoccupation had a serious base, in which some participated with more or less conviction. "For several years", asserted Ortiz-Echagüe in 1965, "almost a hundred Spanish architects have continued to meet, in unofficial Congresses, to study our latest buildings of interest. The result of these more or less isolated architects efforts is that they have managed, each one, to adapt our architecture to the needs of modern life."¹⁶ This was the driving force of their initiative: a notable sensitivity towards their social responsibilities. That is to say, a longing to forge a better new society. Furthermore, a desire not to evoke the much more radical positions, (some would say coherent) postulates from the Central European vanguards from thirty years before. This is the desire to give society a response that the times required: "if we do not obtain it," Ortiz-Echagüe says in 1966, "I think that we architects will owe a very serious debt to humanity".¹⁷

quiere —para no evocar los planteamientos mucho más radicales (o coherentes si se desea) postulados por las vanguardias centroeuropeas treinta años antes—, el deseo de dar a la sociedad la respuesta que los tiempos requerían: “si no lo conseguimos, dirá en 1966, pienso que los arquitectos contraeremos una deuda muy seria con la humanidad”¹⁷.

En el caso de Ortiz-Echagüe esa preocupación se concreta en varias notas que caracterizarán su producción y su visión de la arquitectura, y que están presentes con frescura casi ingenua, de obra primeriza, en el proyecto que vamos a considerar. Son notas que no distinguirán sólo a la arquitectura de Ortiz-Echagüe pues se pueden descubrir igualmente, en una u otra forma, en las obras de muchos de los arquitectos de su generación. Pero no hay que olvidar que no pretendemos ahora analizar ésta sino sólo los Comedores de la SEAT, y es por tanto natural referirse en particular al modo en que se concretan en la obra de Ortiz-Echagüe.

El propio arquitecto, en el ensayo ya varias veces mencionado, señalaba la oportunidad de hacer tres consideraciones previas “para ayudar a comprender mejor los edificios publicados”; se trata de tres reflexiones acerca del clima, la economía y los arquitectos. Que debemos interpretar a fin de cuentas como las guías que condujeron en 1965 su análisis de la arquitectura española actual. Y que, en su propia arquitectura, se concretarán primero en el cuidado prestado al paisaje, a la jardinería, al entorno, la orientación y el soleamiento; después en el esfuerzo por introducir la estandarización y el recurso a la construcción industrializada; y por último en la defensa de la intuición y del individualismo del arquitecto frente al

Comedor de invitados 110

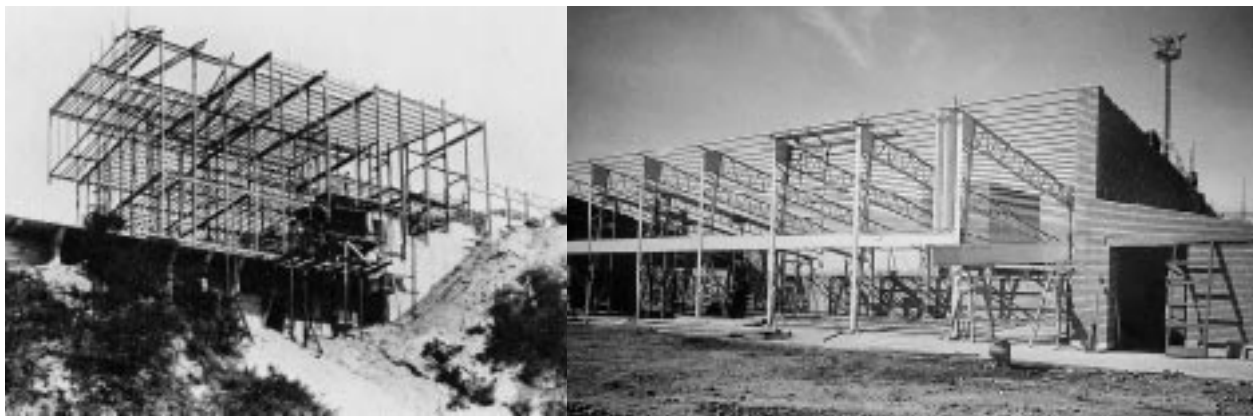


In Ortiz-Echagüe's case, this preoccupation is concentrated in several notes that characterise his production and his vision of architecture. They are present with almost naive freshness in his first work, the project that we are going to consider. They are notes that will not only distinguish Ortiz-Echagüe's architecture. One can also discover, in one way or another, the work of many of the architects of his generation. However, we do not intend to analyse them now but only the 'SEAT dining rooms'. We naturally refer, in particular, to the concrete manner of the work of Ortiz-Echagüe.

The self-same architect, in the tests already mentioned, stated that there was an opportunity to make three considerations, “in order to better understand established buildings”. These three reflections are about climate, economy and architects. We should interpret them as the driving force for his analysis of current Spanish architecture in 1965. In his own architecture, this was demonstrated firstly in the care given to landscape, gardening, environment, orientation and the site. Later we see this further demonstrated in his effort to introduce standardisation of design and resources in industrialised construction. Finally, he defends the intuition and individualism of vanguard architects confronting reductionist and impersonal functionalism. All this demonstrates an irrefutable social preoccupation. This was a common factor in his generation. However, in his case it possibly had greater coherence and presence in his buildings, and his work in general, than in that of his contemporaries, as we shall later see.

ORTIZ-ECHAGÜE'S ARCHITECTURE

Climate, landscape, standardisation, subjective functionalism, attention to the human component in architecture, preoccupation for the social component of his work and his manner of understanding them, place him undoubtedly in a critical review of the first functionalism. This places him, or relates him with the architecture of Wright and Aalto. He himself recognised that they formed part of his 'scarce' knowledge of what was being built abroad.



i11 Casa Lovell de R. Neutra en construcción, 1928

i12 Edificio de los comedores en construcción, 1956

funcionalismo reduccionista e impersonal. Todo ello transido de una indudable y acusada preocupación social, que si bien también fue común a toda su generación, en su caso posiblemente se dió con mayor coherencia y presencia en sus obras y en su trabajo que en otros de sus coetáneos, como después apuntaremos.

LA ARQUITECTURA DE ORTIZ-ECHAGÜE

Las notas antes mencionadas (lugar -clima y paisaje-, estandarización, funcionalismo subjetivo, atención a los componentes humanos de la arquitectura y preocupación por la componente social de su trabajo) y su modo de entenderlas, le sitúan indudablemente en la órbita de la revisión crítica del primer funcionalismo que él mismo apuntaba, como hemos señalado, y le ponen en contacto o relación con la arquitectura de Wright y Aalto, que formaba parte de sus escasos (a su decir) conocimientos de lo que se hacía fuera.

La aparente contradicción que esta predisposición organicista representa como punto de arranque para la obra de un arquitecto en el que la crítica no puede menos que ver un 'discípulo español' de Mies en la línea de sus interpretes más cuidadosos, como Jacobsen, la firma S.O.M. o el mismo Philip Johnson¹⁸, se resuelve si nos damos cuenta de que Ortiz-Echagüe no conoció de primera mano la obra miesiana hasta 1957, con ocasión del viaje que siguió a la consecución del Premio Reynolds⁷. Antes de ese viaje su acercamiento al clasicismo moderno miesiano, a su precisión tecnológica y minimalista y a la fusión de los espacios interior y exterior a través de las diáfanas paredes de vidrio, se había producido, en lo conceptual, inconscientemente, y en lo formal indirectamente, posiblemente por admiración hacia la obra de Neutra¹¹, cuyas casas si se conocieron en España en aquellos años, a diferencia de la obra de Mies, que tardó algo más en difundirse¹⁹. Neutra además había tenido sonados éxitos en varias conferencias impartidas en España acerca de su obra, alguna de ellas en la propia Escuela de Arquitectura de Madrid²⁰. Ortiz-Echagüe le cita entre los arquitectos que "ya admirábamos" a los que tuvo ocasión de tratar personalmente en el viaje a USA mencionado: Saarinen, Neutra, José Luis Sert...²¹ Tras su estancia en los Estados Unidos y a raíz de las reflexiones que la visión de las obras de Mies, Wright, Neutra, Saarinen,... provocaron en él, su arquitectura se hizo más madura, más intencionadamente coherente:

Creo que me encontraba en un momento especialmente apto para que la filosofía de Mies me produjera un gran impacto. Nuestro trabajo para SEAT había supuesto una intensa toma de contacto con un mundo nuevo y apasionante: el de la gran industria. El

There is an apparent contradiction between his starting point as 'organic' architect and that of a 'Spanish disciple' of Mies. For Ortiz de Echagüe could be said to be in the line of Mies' most conscientious disciples, such as Jacobsen, the S.O.M. company or Philip Johnson¹⁸. This is made clear when we realise that Ortiz de Echagüe did not know, first hand, Mies' work until 1957, when on a trip that came about from the Reynolds award⁷. Before that trip, his approximation to Mies' modern classicism, to its minimalist technological precision and to the fusion of the exterior and interior spaces through transparent glass walls, had been conceptually produced unconsciously. The formal aspects came about indirectly, possibly by admiration for the work of Neutra¹¹. Neutra's houses were known in Spain in those years, but not Mies' work which took longer to arrive¹⁹. Neutra furthermore had had great success in several conferences held in Spain about his work, some of them in the School of Architecture in Madrid.²⁰ Ortiz-Echagüe quotes him as among the architects that, "we already admired" and among those whom he had met personally in his trip to the USA: Saarinen, Neutra, José Luis Sert...²¹

After his stay in the United States and because the influence of the maestri of Mies, Wright, Neutra and Saarinen provoked in him a greater coherent intention and his architecture became more mature:

I believe that I found myself in a particularly apt moment for Mies' philosophy to produce in me a great impact. Our work for SEAT had meant intensive involvement with a passionate new world: that of heavy industry. The daily work with the aeronautical engineers in Madrid and with the industrialists that built SEAT in Barcelona made me appreciate the immense aesthetic possibilities. Particularly that for visible structures, the installations as plastic elements, the need for great flexibility in order to adapt to the continuous internal changes, factors that found a beautiful expression in Mies' work. In Spain, all those ideas seemed then to be distant to our reality, but to me, working in that feverish industrial atmosphere, they did not seem distant. If in Spain they built cars, why couldn't we make metal structures, with aluminium and glass coverings? Upon returning from the United States I spoke at length of all this with Rafael Echaide who the year before had begun to set up a studio there (1956).²²

trabajo diario con los ingenieros aeronáuticos en Madrid y con los industriales que montaban la SEAT en Barcelona me hizo apreciar las inmensas posibilidades estéticas de las estructuras vistas, de las instalaciones como elemento plástico, de la necesidad de una gran flexibilidad en las plantas para adaptarse a los continuos cambios internos, factores todos que encontraban una bellísima expresión en la obra de Mies. En España todas esas ideas podían parecer entonces alejadas de nuestras realidades, pero a mí no me parecían lejanas, metido en el febril ambiente industrializador en el que me movía. Si en España se construían automóviles, ¿por qué no se podían hacer estructuras metálicas, con cerramientos de aluminio y cristal? Al regresar de los Estados Unidos hablé largamente de todo esto con Rafael Echaide con el que había empezado a montar un estudio el año anterior (1956)²².

Y es entonces cuando se hizo miesiana: en el conjunto de los edificios de la filial de la SEAT en Barcelona¹³ “sus grandes vigas vistas, de las que cuelga la cubierta son claro indicio del fuerte impacto producido por la visita a las construcciones de Mies en el IIT”²³.

España por otra parte iba estando poco a poco más preparada tecnológicamente, y empezaba a estar en condiciones de dar respuesta adecuada a esos anhelos: “podemos afirmar sin más, escribirá Ortiz-Echagüe en 1965, que hoy día contamos en España con todos los materiales necesarios para hacer una arquitectura adecuada a nuestra época”²⁴; lo que hará posible plantearse una arquitectura más rigurosa y exigente. Este segundo Ortiz-Echagüe será, mano a mano con Rafael Echaide (1923-94) (como a él le gustaba recalcar²⁵), el de las espléndidas sucursales bancarias¹⁴, con las que “introduce por primera vez en España un esquema modélico de gran limpieza y confort”²⁶ y el de los edificios de la SEAT en Barcelona: los laboratorios y el malogrado depósito de coches, posiblemente la obra más miesiana de Ortiz-Echagüe, claramente deudora de su viaje americano, que representó en su momento un hito incontestable del progreso tecnológico de la construcción y un emblema de la industria española de la década de los cincuenta.

Ahora bien, esta maduración, que empieza a reflejarse en las obras y en los escritos de Ortiz-Echagüe a partir de 1960, aparecen incoados ya en sus primeras realizaciones y desde luego se materializan en los pabellones de los comedores, en los que volcó toda su ilusión joven y sus brillantes intuiciones. Muchas de las cuales se movían paralelamente a las condiciones sociales, políticas y económicas de la sociedad (española) para la que trabajaba; y en esa feliz conjunción se cimentaron tanto el éxito de la obra como su aceptación e influencia.

Sabido es que si en la inmediata postguerra el país en su conjunto y sus gentes y dirigentes, y los arquitectos tras ellos, encauzaron sus esfuerzos y dirigieron su mirada a la exaltación y recuperación del mundo rural, reflejo del pueblo honesto, sufridor y recio de la nueva España, con “intencionada mención negativa respecto a la ciudad industrial”²⁷, en 1955 los vientos que soplaban eran ya otros y no sólo no se veía la ciudad como un germen de actitudes revolucionarias, socialmente peligrosas, sino que la arquitectura industrial, en la que por carecer de modelos anteriores se podía ensayar sin miedo la nueva arquitectura, había pasado a ser una de las ocupaciones que consumía buena parte de las mejores energías de nuestros arquitectos; en el caso de Ortiz-Echagüe de modo especialmente destacado, como le hemos visto reconocer en los escritos antes mencionados. En su caso el industrial fue el medio en el que tuvo que aprender a moverse, y el que determinó incluso su modo de trabajo: “la ejecución de los comedores marcó la manera de trabajar en el estudio (...) El desarrollo de los detalles se hizo en Rey Francisco en estrecha colaboración con los ingenieros y delineantes de CASA. Todos nos acostumbramos a trabajar con la enorme precisión con que se trabajaba en la industria aeronáutica, que manejaba el milímetro en lugar del centímetro. Creo que Rafael (Echaide) trabajó al principio algunos meses en Rey Francisco y tuvo así ocasión de conocer cómo se realizaba ese trabajo en colaboración y conjuntamente tomamos la decisión de mantener en el futuro esa forma de trabajar, que estaba por encima de lo que era habitual en España”²⁸.

De este modo lo industrial fue cobrando fuerza como uno de los apoyos básicos de la arquitectura de Ortiz-Echagüe, y siguió ganando terreno (las instalaciones, las estructuras vistas¹⁵, ... le fueron cautivando cada vez más) hasta dirigir su

He followed Mies further with the office tower of the subsidiary of SEAT in Barcelona¹³. “Its large visible girders, on which the roof hangs are a clear indication of the impact produced by his visit to Mies’ constructions in the IIT”.²³

Spain was now becoming; little by little, more technologically prepared. The country began to be in conditions to adequately respond to the new demands. “We can simply assert,” writes Ortiz-Echagüe in 1965, “that today in Spain we have all the necessary materials to build adequate architecture for our era”²⁴. This made it possible to outline a more rigorous and demanding architecture. This second phase of Ortiz-Echagüe was, along with Rafael Echaide (1923-94), as he liked to emphasise²⁵, who designed the splendid branch banks¹⁴. These branch banks, “introduce for the first time in Spain a model plan of great cleanliness and comfort”.²⁶ These along with the SEAT buildings in Barcelona, the laboratories and the ill-fated car depository, are possibly Ortiz-Echagüe’s closest efforts in emulating Mies’ work. These buildings owe much to his American trip and represent an indisputable milestone of technological progress in construction and an emblem for Spanish industry in the 50’s.

This maturity, that begins to be reflected in Ortiz-Echagüe’s works and writings in the 1960s, appears strongly in his first accomplishments and indeed are intrinsic to the ‘SEAT dining rooms’. Here he encapsulates all his youthful enthusiasm and brilliant intuition. Much of which moved in parallel with the social, political and economic conditions of Spain. Here he worked in happy conjunction and established the success of the work as well as acceptance and influence.

It is known that in the immediate post-war period the whole country, the people, the leaders and following this lead the architects, funnelled their efforts and direction into the exaltation and recovery of the rural world. This new Spain became an allegory of an honest, steadfast and resilient people. There was an “intentioned negative attitude towards the industrial city”²⁷. In 1955 the prevailing winds were different and now the city was not seen as a nest of revolutionary attitudes, a social hazard. Indeed, industrial architecture could now fearlessly try out the new architecture. It had become the main occupation that absorbed the best



i13 Edificio de oficinas de la SEAT, plaza Ildefonso Cerdà, Barcelona

i14 Sucursal del Banco Popular en la Gran Vía, Madrid 1958

i15 Interior de los comedores

energies of our architects; particularly in the case of Ortiz-Echagüe. As we have seen the involvement in industrial architecture was being converted into the way one had to move. It even determined the way of working. "The process of the 'SEAT dining rooms' set the way of working in the studio (...) The development of the details in 'Rey Francisco' in close collaboration with the engineers and draughtsman of CASA. We all became used to working with the immense precision of the aeronautical industry, which worked in millimetres instead of centimetres. I believe that Rafael (Echaide) worked for some months at the start in 'Rey Francisco'. This gave him the chance of getting to know how we worked co-operatively and how we jointly took the decision to maintain in future this way of working. It was far better than what was customary in Spain".²⁸

In this way, industrial design gathered force as one of the basic features of Ortiz-Echagüe's architecture that continued to win support. The installations, the visible structures¹⁵, increasingly captivated him. Carrying his attention into standardised construction and to the development of prefabrication, which he saw as the testing ground for the progress of architecture. An idea tried out in the SEAT dining rooms. "That was on a small scale an interesting study of prefabrication"²⁹. He was later to defend this with such conviction that in 1966 he stated that he regretted not having also used the construction of the buildings of the subsidiaries of the SEAT in Madrid and Barcelona to make progress in that direction. Those buildings represented in that sense, according to him, a backward step in the development of industrial construction and of the possibilities of prefabrication³⁰.

One should not interpret these regrets because of an obsession to be faithful to certain aesthetic, programmatic principles of architecture that he considered irrefutable intellectually. The regret expressed by the missed opportunity had to do, above all, with the weight, noted earlier, of the social responsibility that the architect felt. He expressed this in unequivocal terms. The responsibility of, "extending the benefits of progress in construction to the greatest number of people."³¹ They should have used the progress in the area of prefabrication. "The most necessary factor, according to him, for a real socialisation of architecture."³²

atención hacia el interés por la construcción estandarizada y al desarrollo de la prefabricación, planteados como meta necesaria para el progreso de la arquitectura; cuestión ensayada en los Comedores “que fue en pequeña escala un interesante estudio de prefabricación”²⁹, y que después defendió con un convencimiento tal que en 1966 llegará a afirmar que sentía ciertos remordimientos por no haber sabido aprovechar la construcción de los edificios de las filiales de la SEAT de Madrid y Barcelona para hacer progresos en esa dirección, pues esos edificios representaron en ese sentido, según él, un paso atrás en la línea de la industrialización constructiva y de posibilidades de prefabricación³⁰.

No se deben interpretar esos remordimientos como una consecuencia del prurito enfermizo de mantenerse fiel a una concepción de la arquitectura ajustada a ciertos principios programáticos que él considerase irrenunciables estéticamente. La pena manifestada por la ocasión perdida tenía que ver sobre todo con el peso, antes apuntado, de la responsabilidad social que sentía y exponía el arquitecto en términos inequívocos: la responsabilidad de “extender los beneficios del progreso en la construcción al mayor número de gentes”³¹ para lo cual deberían aprovecharse los progresos en el ámbito de la prefabricación, “el factor más necesario, aseguraba, para (alcanzar) una verdadera socialización de la arquitectura”³².

También en esto, la sensibilidad social, Ortiz-Echagüe estuvo con su tiempo y a la vez por delante de sus colegas. No sólo

Cocinas de los comedores **i16**

Pasillo interior de los comedores **i17**



Ortiz-Echagüe was also, in terms of social sensibility, in step with his times and, at the same time, ahead of his colleagues. Not only by working for the service of society and with his generous vision of work, that sought the best for humanity, but also in its more concrete consequences. This reveals the sincerity and seriousness of his position separating him from simple altruism and declarations. He applied this concern for the social aspect of work, firstly to the organisation of his own studio, even sharing the profits. He himself reports of speaking to his colleague Echaide and of how they carried forward the work in the studio in Princess Street.³³

Upon deciding on the need to train our collaborators (the draughtsmen) Rafa offered to carry the weight of the task and immediately got to work. Almost daily, he gave construction and project classes to the draughtsmen. (...) As a consequence of the increase in commissions and projects, there was also a strong increase in the economic income in the studio. Rafael recognised, as I had heard many times, the need for Catholics to give an example of social love and a sense of justice. One of whose more direct manifestations is to remunerate work as it deserves. We spoke of this idea several times and we decided to put into practice in our studio a payment system that then, was unknown among architects. We fixed salaries for all the staff in the studio –including ourselves, the architects–, proportional to the responsibility and to the knowledge and usefulness of each one of us. This was easily calculable after several years of classes and professional practice. The fixed salaries and, (I do not remember any protest of the evaluation that we made), the annual accounts became known to everyone and all the profits were distributed at the end of year proportionally according to the salaries.

I remember that on one occasion, a well-known architect from Madrid, with a great volume of work, asked me what secret made our studio operate so well. Upon beginning to explain to him our participation system in profits, he ceased to pay attention, the system did not interest him.

This concern for justice and for contributing to the progress of society and of those who surrounded him reveals in the same way the concern that he felt for the human component of his task. This is the other point that in a different way characterises his architecture. The consideration of the future user as a person and not



i18 Escuela en Miraflores de la Sierra. Corrales, Molezún y de la Sota, 1958-1959

en su trabajo al servicio de la sociedad y en su visión generosa del trabajo, que miraba al bien de la humanidad, sino en sus más concretas consecuencias, que revelan la sinceridad y seriedad de sus planteamientos alejándole de los simples altruistas de manifiesto y proclama. Ya que esa preocupación por la vertiente social del trabajo la aplicaba primeramente a la organización del que se desarrollaba en su propio estudio e incluso al reparto de los beneficios. Él mismo lo relata al hablar de su colega Echaide y de cómo llevaron adelante su trabajo en el estudio de la calle Princesa³³:

Al plantearnos la necesidad de formar bien a nuestros colaboradores (los delineantes) Rafa se ofreció a llevar el peso de esa tarea y puso en seguida manos a la obra. Casi a diario dio clases de construcción y proyectos a los delineantes. (...) Como consecuencia del fuerte incremento de encargos y de obras, hubo también un fuerte incremento de los ingresos económicos en el estudio. Tanto Rafael como yo habíamos oído muchas veces (...) la necesidad de que los católicos diéramos ejemplo de sentido social de amor a la justicia, una de cuyas manifestaciones más directas es retribuir el trabajo tal como se merece. Hablamos de este tema varias veces y decidimos poner en práctica en nuestro estudio un sistema de retribuciones que, por lo menos entonces, era inédito entre los arquitectos. Fijamos sueldos para todo el personal del estudio —incluidos nosotros, los arquitectos—, proporcionados a la responsabilidad y a los conocimientos y rendimientos de cada uno, fácilmente evaluables tras varios años con clases y práctica profesional. Fijados los sueldos (no recuerdo ninguna protesta a la evaluación que hicimos), las cuentas anuales pasaron a ser conocidas por todos y los beneficios se repartían al final de año proporcionalmente a los sueldos. (...)

Recuerdo que en cierta ocasión, un conocido arquitecto de Madrid, con un gran volumen de trabajo, me preguntó cual era el secreto para que nuestro estudio funcionase tan bien. Al empezar a explicarle nuestro sistema de participación en beneficios, no quiso que continuase, el sistema no le interesaba.

Esa preocupación por la justicia y por contribuir al progreso de la sociedad y de quienes le rodeaban es reveladora de la preocupación que sentía por la componente humana de su tarea, que es otra de las notas que de distintos modos caracterizan su arquitectura: la consideración del futuro usuario como persona y no como simple usuario, la huida del funcionalismo repetitivo y maquinal y el aprecio por los elementos que puedan introducir en las obras diversidad, distracción y descanso más allá de la simple efectividad programática: los elementos paisajísticos, de jardinería, decorativos, etc...).

as a simple user of a building. This represents the flight from repetitive mechanical functionalism. It also shows the appreciation of components that introduce in his work, diversity, distraction and rest. This goes beyond simple programmatic efficiency. This is seen in elements such as landscape, gardening, decoration etc. The qualification that he gives to the children's house in Corrales in Miraflores de la Sierra³⁴ is significant: a snowfall that does not want to melt³⁴. Equally significant is the self criticism that he gave to the pupils of the School of Architecture in Madrid when, conscious of have turned his back on the maxims of his way of understanding architecture in the design of the subsidiary of the SEAT for Barcelona, he observed³⁵: I have read that it is not a human building. They are right. The 'SEAT dining rooms' revolve around man, in this subsidiary of SEAT the protagonist is the car ³⁴. With this, he had said it all.

SEAT. AN EMBLEMATIC AND PIONEERING COMPANY

By the mid 50's Spanish society was struggling to take leave of the pseudo-romantic ruralisation of the post-war years and was trying to finance its insipid industry. One of the cutting edges of this movement was the SEAT factory.

Without entering into an analysis that would carry us away from our objective, it was important that this expansion and growth needed to be shown to be adequate. José Ortiz Echagüe, an enterprising and efficient man, knew the importance of this. He had to offer an image equal to this ambitious project. The SEAT project was not limited simply to covering the needs of expansion, by building sufficient space for building and storing its vehicles. He had to make the buildings represent a state of the art company image. Accordingly SEAT became the Spanish company that in those years tried hardest to ensure that their buildings had both great technical innovation and notable architectural qualities. This policy would underline the need for a modern prestigious image. They were the years of the 'six hundred' and of the great expansion of SEAT that would put it among the main European car companies.



Cocinas de los comedores **i 19**

Significativo es el calificativo que aplicó al Hogar infantil de Corrales en Miraflores de la Sierra¹⁸: una mancha de nieve que no quiere derretirse³⁴; como significativa resulta igualmente la auto-excusa que ofrecía a los alumnos de la Escuela de Madrid cuando, consciente de haber dado la espalda a esas máximas de su modo de entender la arquitectura en el diseño de la filial de la SEAT para Barcelona, observaba³⁵: “he leído que es un edificio poco humano. Y tienen razón. Así como en los comedores todo gira en alrededor del hombre, en esta filial de la SEAT el protagonista es el coche”²¹. Con eso lo había dicho todo.

SEAT. UNA EMPRESA EMBLEMÁTICA Y PIONERA

Si a mediados de los años cincuenta la sociedad española luchaba por salir de la ruralización pseudo-romántica de post-guerra y se esforzaba por afianzar su incipiente industria, una de las puntas de lanza del empeño fue precisamente la empresa SEAT.

Sin entrar en análisis que nos llevarían lejos de nuestro objetivo, es un hecho que esa expansión y crecimiento necesitaban mostrarse adecuadamente. Al frente de SEAT estaba José Ortiz Echagüe, hombre emprendedor y eficazísimo que sabía la

In 1953, SEAT decided to build a factory restaurant in the ‘Zona Franca’ in Barcelona. José Ortiz Echagüe, considering it to be a straightforward project, thought of his son.

Ortiz-Echagüe’s father, D. José³⁶ was not only the provider for César of such an interesting assignment, that he, and those who worked with him, made so successful. He also provided protagonism in the development and building of the project. The architect, confirms this. Don José suggested the possibility of using aluminium to his son and thus was influential in the decisions adopted during the development of the project. Not only the simple structural solutions. He even influenced details of the finishes and certain non-essential aspects of the idea. He was essential to the final result.

In addition to these germinal ideas, I believe it is essential that we also refer to other aspects of the personality of José Ortiz Echagüe. These are reflected more or less directly in the object of our study. They should be mentioned in order to draw attention to the contribution than we can attribute to the artistic training of the son. This finally, though indirectly, left its mark both on this work and on the others that he would later undertake. I believe that the architect would agree.

José Ortiz Echagüe, in addition to his entrepreneurial dedication, had a great artistic vocation. When young, he cultivated a great interest in photography, a field in which he became a true master. His highly interesting collection of descriptive images of the Spain of his era has been the object of much admiration and of countless exhibitions all over the world³⁷. This artistic vocation was an important consideration in deciding on quality architecture for the company under his command. Above all, it had an influence on the development of the artistic interests of César. Whilst on his many trips he photographed, his small son would draw landscapes and would learn from his father, patience in the search of beauty. In this way, he almost certainly developed admiration and love for landscape, land and humanity. This the architect shows and underlines in the most characteristic aspects of his work and in his vision of both architecture and society.³⁸

importancia que tenía para su empeño ofrecer una imagen de marca a la altura de su ambicioso proyecto. De ahí que la empresa SEAT no se limitase simplemente a cubrir las necesidades que la expansión requería construyendo los metros cuadrados que necesitaba para elaborar y almacenar sus vehículos; sino que procuró además que sus edificios sirviesen para transmitir una imagen de industria puntera; hasta el punto de que posiblemente SEAT fuese la empresa española que puso en aquellos años más cuidado en dotar a sus edificios no sólo de una gran talla técnica, sino también de una notable calidad arquitectónica a tono con la empresa de prestigio, pujante y moderna que aspiraba a ser.

Serán los años de la aparición del 'seiscientos' y de la gran expansión de SEAT, que la situarán entre las principales compañías automovilísticas europeas.

Como parte de ese desarrollo en 1.953 la Sociedad Española de Automóviles de Turismo S.A. —SEAT— se plantea la necesidad de dotar a su complejo industrial de un edificio para el servicio de comidas del personal de su fábrica de la Zona Franca en Barcelona. Y D. José Ortiz Echagüe, tal vez por considerarla una obra sencilla, piensa en su hijo.

Parece obligado que antes de continuar nos refiramos al padre de Ortiz-Echagüe, D. José³⁶, no sólo por el hecho de ser quien le proporcionó a César aquel encargo tan interesante, del que él, y quienes con él trabajaron, supieron sacar tan buen partido; ni tan sólo por el protagonismo que se le pueda atribuir en el desarrollo del proyecto y en la obra construida, como asegura el propio arquitecto; pues, como señalaremos, la idea de recurrir al aluminio partió de D. José, y fue decisiva en la obra, más allá de la que se refiere a la simple solución estructural, afectando a los detalles de acabado e incluso a ciertos aspectos no esenciales para la idea pero sí determinantes para el resultado final.

Pero además de esas razones de índole germinal creo que es de justicia que nos refiramos también a otros aspectos de la personalidad de José Ortiz Echagüe que si bien no tienen, como los anteriores, reflejo más o menos directo en la obra objeto de estudio se deben mencionar en atención a la contribución que podemos atribuirles en la formación artística de su hijo; que a fin de cuentas, aunque sea indirectamente, también acabará dejando su huella en esta obra y en todas la demás que después emprendería. Y creo que el arquitecto estará de acuerdo.

Ya que José Ortiz Echagüe, al margen de su dedicación empresarial, tuvo una gran vocación artística. Desde muy joven cultivó una gran afición por la fotografía, campo en el que llegó a ser un auténtico maestro, consiguiendo reunir una producción altamente interesante de imágenes descriptivas de la España de su época que ha sido objeto de admiración y de un sinnúmero de exposiciones en todo el mundo³⁷. Esta vocación artística tuvo que tener sin duda un peso importante en la apuesta que hizo por una arquitectura de calidad para la empresa bajo su mando. Pero sobre todo tuvo que influir mucho en el desarrollo de las aficiones artísticas de César. Mientras en sus múltiples viajes él fotografiaba, su pequeño acompañante tal vez se dedicase a dibujar aquellos paisajes, pero sobre todo aprendería de su padre la paciencia en la búsqueda de la belleza: ahí se desarrollaría muy plausiblemente la admiración y el amor por el paisaje, la tierra y lo humano —lo social— de que ha dado muestra siempre el arquitecto y que destaca señaladamente entre las notas más características de su producción y de su visión de la arquitectura y de la sociedad³⁸.

EL ENCARGO DE LOS COMEDORES

Antes de estudiar las distintas propuestas elaboradas para los comedores y sus características conviene puntualizar algunos hechos relativos al encargo y al desarrollo del proyecto, así como considerar la influencia que pudo tener en éste la convocatoria del Reynolds Memorial Award y la participación de la empresa CASA; pues son extremos que resultan determinantes para la valoración y enjuiciamiento de la obra que de modo habitual han sido interpretados erróneamente; con buena intención, pero con escasa información.

THE COMMISSIONING OF THE DINING ROOMS

Before studying the different proposals for the dining rooms and their characteristics, it is a good idea to mention some relevant facts to the commissioning and development of the project. In addition to the influence of the Reynolds Memorial Award and the participation of the CASA company. They are factors that were important in the evaluation and judging of the work that with the best of intentions have been interpreted wrongly, because of lack of information.

It is normal to believe that the commission was given to the whole team (Ortiz-Echagüe, Barber and Joya. It is also widely thought that the choice of aluminium was to achieve speed and economy, when, in fact, the decision to enter for the Reynolds Award made the use of aluminium obligatory. Consequently, those who are led to believe this supposition only consider the participation of the CASA engineers as an indispensable aspect of the project and a necessary antecedent. This interpretation comes from those who have attempted to understand the project but who lack data although they have seen the technical quality with which the project was developed (in 1954). However, they have confirmed that in some magazines of the era, the aeronautical engineer R. Valley is mentioned together with those of the three architects.³⁹

At its outset the project was commissioned to César Ortiz-Echagüe by SEAT in 1953, and not in 1954, as is sometimes indicated. Before receiving this assignment Ortiz-Echagüe the younger, only recently qualified, had requested work from

i20 Oficinas de C.A.S.A. en la calle Rey Francisco





Depósito de coches de la SEAT, 1958-1959 **i21**
Detalle de la estructura de los comedores **i22**

Así, es común considerar que el encargo fue hecho al equipo en su conjunto (Ortiz-Echagüe, Barbero y Joya), así como atribuir la opción por el aluminio a un intento de lograr rapidez y economía, cuando no al deseo de presentarse al Premio Reynolds, que hacía obligatorio el empleo del aluminio para la solución de la estructura. Consecuentemente quienes se dejan llevar de este último supuesto no pueden menos que considerar la participación de los ingenieros de CASA como un apoyo imprescindible para sacar adelante el proyecto, y por fuerza antecedente a la idea. Y la verdad es que se comprende esa interpretación en quienes han intentado suplir de modo coherente la falta de datos y han visto la calidad técnica con la que está desarrollado el proyecto (en 1954), e incluso han constatado que en algunas revistas de la época el nombre del ingeniero aeronáutico R. Valle aparece junto al de los tres arquitectos³⁹. De entrada conviene aclarar que el proyecto fue encargado a César Ortiz-Echagüe por SEAT en 1953 y no en 1954, como a veces se señala. Antes de recibir este encargo Ortiz-Echagüe hijo, recién titulado, le había pedido ya trabajo a su padre, fundador y presidente de SEAT, con escaso éxito:

Yo había terminado en 1952. Consegui el Premio fin de carrera de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, con mi título y mi premio, me dirigí a mi padre con la esperanza de que me encargara alguna de las numerosas obras para la empresa SEAT de la que D. José era presidente y que empezaba a levantar su fábrica en Barcelona. La reacción de mi padre fue más o menos la siguiente:

Tú no tienes ninguna experiencia de construir. Yo administro el dinero del Estado y de los Bancos y debo encargar los proyectos a arquitectos con experiencia. Búscate trabajo y cuando hayas adquirido práctica profesional y hayas hecho buenos proyectos, veremos si hay algo que puedas hacer en SEAT⁴⁰.

Pero si hasta encargarle los Comedores su padre no había querido proporcionarle trabajo con la sana intención de obligarle a buscárselo por su cuenta, no se había negado sin embargo a facilitarle el acceso a unos locales fuera de uso en un edificio de oficinas que la empresa CASA tenía en la calle Rey Francisco, 4²⁰; allí instaló César su 'estudio' y desarrolló sus primeros proyectos; "trabajé intensamente durante dos años sin ayudantes y cogiendo todo tipo de encargos"⁴¹. "Pero el de los comedores tenía ya mayor envergadura y por eso le propuse a mi cuñado Rafael de la Joya, que tenía ya un buen estudio con Manolo Barbero, que hiciéramos el proyecto juntos"⁴².

his father, founder and president of SEAT, with little success:

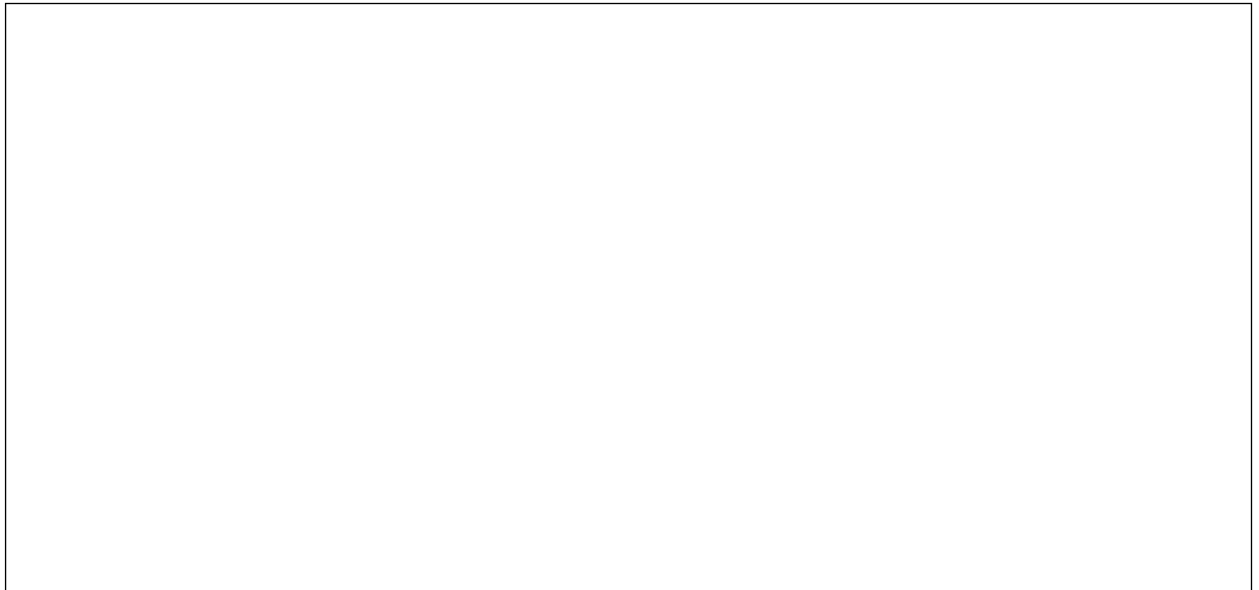
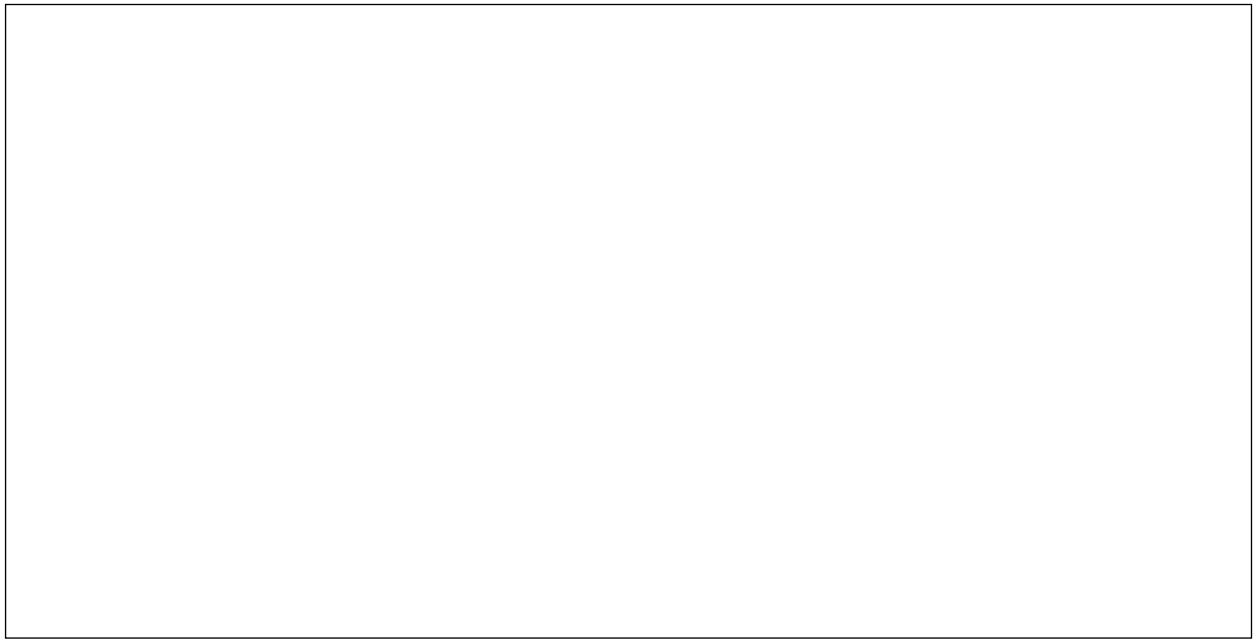
I had finished in 1952. I obtained the degree prize from the fine arts Academy of San Fernando and, with my title and my prize, I approached my father. I hoped that I might have been entrusted with one of the numerous SEAT jobs of which D. José was president and who had begun to build a factory in Barcelona. The reaction of my father was, more or less, as follows:

You have no experience of building. I administer the money of the State and of the Banks and I have to entrust the projects to architects with experience. Look for work and when you have acquired professional practice and have produced good projects, we will see if there is something you can do in SEAT.⁴⁰

Until commissioning him with the dining rooms his father had not wanted to provide to him with work with the healthy intention of compelling him to seek it out himself. However, he had not been denied access to unused premises in an office block that the CASA company had in the 'Rey Francisco'²⁹ street. Here César installed his 'studio' and developed his first projects. "I worked intensely for two years without assistants and got all sorts of commissions"⁴¹. "However, the dining rooms already had greater importance and therefore I proposed to my brother-in-law, Rafael de la Joya, who already had a good studio with Manolo Barber, that we did the project together".⁴²

This was why the assignment was not carried out in the Joya and Barber studio, which would have been natural if they alone had been commissioned. Nevertheless, Ortiz-Echagüe continued to work in 'Rey Francisco'⁴³. I took on a draughtsman and from time to time I went to the Joya and Barber's studio and at other times would see them in 'Rey Francisco'. From the beginning, continues Ortiz-Echagüe, the three of us were in general agreement. We decided upon a steel structure and we made the first sections of that structure. Along with the SEAT engineers who had built the factory spaces in the 'Zona Franca'. We tried the foundations and we were dismayed when we were informed that, despite the lightness of the structure, very expensive piles would be necessary "⁴⁴. It was therefore this poor sub soil that the dining rooms were to be built on, that led, almost four years later, to us winning the Reynolds Memorial Award.

Ortiz-Echagüe told his father about the problem. "It was he who suggested considering an aluminium solution, the most usual material in the aeronautical industry. He put us in touch with the head of CASA projects, the engineer Ricardo Valle-q.e.p.d. Along with the collaboration of another engineer, Gerardo Herrera, they





Marquesina de entrada de los comedores **i 24**

Esa circunstancia del origen del encargo explica que el proyecto no se hiciese en el estudio de Joya y Barbero, como hubiese sido natural de haberlo recibido ellos o los tres a la vez. Pero no fue así; Ortiz-Echagüe siguió trabajando en Rey Francisco: “tomé un delineante y a veces iba yo al estudio de Joya y Barbero y otras veces venían ellos a Rey Francisco”⁴³. Desde el principio, sigue diciendo, estuvimos de acuerdo (los tres) en la idea general. Pensamos en una estructura de acero e hicimos los primeros tanteos de secciones de esa estructura. Con los ingenieros de SEAT que habían construido las naves de fabricación en la Zona Franca tratamos sobre el sistema de cimentación y quedamos consternados cuando nos informaron de que, a pesar de la ligereza de la estructura que habíamos previsto, era necesaria una cimentación de pilotes enormemente cara”⁴⁴. Y así la poquísima resistencia del terreno sobre el que se debían levantar los comedores será, en definitiva, la razón por la que, casi cuatro años después, terminarán ganando el Premio Reynolds.

Ya que Ortiz-Echagüe comentó el problema con su padre; y “fue él quién nos sugirió la idea de tantear una solución con aluminio, que era entonces el material más utilizado en la industria aeronáutica. Nos puso en contacto con el jefe de proyectos de CASA, el ingeniero Ricardo Valle -q.e.p.d.- el cual con la colaboración de otro ingeniero, Gerardo Herrera, hizo unos primeros cálculos que llevaban a ver que con una estructura de aluminio — casi diez veces más ligera que la de acero— se podía prescindir de la cimentación de pilotes y apoyar los edificios sobre placas flotantes de hormigón armado. Decidimos adoptar esa solución y como a los ingenieros de CASA les resultaba más práctico reunirse con nosotros en sus oficinas de Rey Francisco, a partir de entonces todo el proyecto de detalle se desarrolló en esas oficinas”⁴⁵. Debía por

made initial calculations and saw that with an aluminium structure it would be almost ten-fold lighter than steel. The piles could be dispensed with and the building could float on rafts of reinforced concrete. We decided to adopt this solution and as it was more practical for the CASA engineers to meet with us in our ‘Rey Francisco’, the project was developed in those offices”⁴⁵. This must be mid 1954, if we suppose that the detailed project was not defined completely and if we consider that the first project²³ was not definitive until the 15th of December of 1953⁴⁶. The Reynolds Memorial Award still had not been convoked (this happened in Spain around the end of 1956)⁴⁷, they had therefore outlined the project aiming only to solve it in the best and most economical way. These differences are important as it is very different to design a project for a competition, (as many understood they had done), than to present a project that is already finished, as was the case, and, furthermore, to win it.

If the fact that Ortiz-Echagüe worked in the ‘Rey Francisco’ aluminium with the CASA engineers is accidental, it did give rise to another ‘anecdote’. The presence of the mural dedicated to the history of the car in the engineers’ dining room. This was painted by the Picardo brothers⁴⁸, “they were both then architecture students, who combined their studies with the mural. They had previously painted a great mural in the foyer of the office block where we worked”⁴⁹. From there without any doubt came the idea of commissioning them to paint the wall in Barcelona”.⁵⁰

THE PROJECT: VERSIONS, DEVELOPMENT AND RESULTS

Before the definitive project, the architects had produced two other versions of the project. The first is dated 15th of December of 1953 and though it is an immature proposal, particularly in its functional aspects, it contains all the essential elements of the final project.

From the first moment it appears that they had outlined breaking up the project into small pavilions, separated by gardenized zones which would be visible to all

tanto tratarse de mediados de 1954, si suponemos que el proyecto de detalle siguiese a la definición acabada de la propuesta definitiva del complejo, y consideramos que el primer proyecto²³—que no fue el definitivo— tiene fecha de 15 de diciembre de 1953⁴⁶. Aún no se había convocado el Memorial Reynolds Award (de cuya existencia se supo en España a finales de 1956⁴⁷) ni ellos se habían planteado otro objetivo para el proyecto aparte de resolver lo mejor y más económicamente posible el programa.

Resultan importantes estas precisiones pues es bien distinto hacer un proyecto para un concurso —como muchos han creído— que presentar a un concurso un proyecto que ya está acabado, como es el caso, y además ganarlo.

Pero si no debemos directamente al hecho de que Ortiz-Echagüe trabajase en las oficinas de Rey Francisco el recurso al aluminio y a los ingenieros de CASA, sí le debemos otro hecho ‘anecdótico’: la presencia del mural con pinturas alusivas a la historia del automóvil en el comedor de ingenieros, que realizaron los hermanos Picardo⁴⁸, “los dos entonces estudiantes de arquitectura, que compaginaban sus estudios con la pintura mural y habían pintado un gran mural en el vestíbulo del edificio de oficinas donde trabajábamos⁴⁹. De ahí salió sin duda la idea de encargarles a ellos la pared de Barcelona”⁵⁰.

EL PROYECTO: VERSIONES, DESARROLLO Y RESULTADOS

Prevía a la que sería definitiva los arquitectos habían realizado otras dos versiones del proyecto. La primera está fechada el 15 de diciembre de 1953 y aunque es una propuesta todavía inmadura, sobre todo en los aspectos funcionales, contiene ya todos los elementos esenciales de la definitiva.

Desde el primer momento aparece planteada la ruptura del conjunto en pequeños pabellones, separados entre sí por zonas ajardinadas a las que se abren diáfananamente en toda la longitud de sus fachadas. Como irá afirmándose de modo creciente a medida que la propuesta madure, el edificio parece concebido como un jardín en el que se hubiesen instalado unos livianos pabellones, a los que da servicio el bloque más cerrado y opaco de los servicios y las cocinas, que sirve de nexo y guía para la banda alterna de jardines y comedores. Se percibe con diáfana claridad el deseo de establecer una distinción formal entre el nuevo edificio, que ha de servir para el descanso en el trabajo y las grandes naves de producción: “era necesario evitar toda sensación de masificación”⁵¹

De forma muy consciente los arquitectos materializaron en este edificio o conjunto de edificios (para ser más coherentes con ellos y con la obra) las ideas que presidieron siempre, como hemos visto, el trabajo de Ortiz-Echagüe: la huída deliberada de la repetición monótona, la atención prestada al paisaje, a la implantación en el lugar, a la iluminación y al soleamiento y la defensa del protagonismo de la persona y la preocupación social. Pero nadie mejor que el propio arquitecto para reflejar adecuadamente sus intenciones:

El programa sólo exigía que el edificio cumpliera la función de poder servir 2.000 comidas en dos turnos⁵². Pero detrás de esa ‘prosaica’ exigencia, señalaba Ortiz-Echagüe con verdadera satisfacción, se adivinaba la estupenda posibilidad de que el tiempo dedicado al almuerzo sirviera de verdadero cambio de ambiente a esos 2.000 obreros sometidos a la monotonía de la fabricación en serie.

Y pocos cambios de ambiente pueden resultar más gratos que el paso de una gran nave industrial a un jardín con esa vegetación exuberante que proporciona el clima mediterráneo.

Nos propusimos por tanto hacer una construcción muy transparente, con los elementos imprescindibles para defenderse del clima⁵³.

the facades. This idea was confirmed increasingly as the proposal matured. The building seems to have been conceived as a garden in which are installed light pavilions. These pavilions were to be linked to a closed and opaque building, the kitchens. These served as a pivotal point and guide for the continuous gardens and dining rooms. One sees clearly, the wish to establish a formal distinction between the new building, that was a rest place rest from work and the large factory buildings: “it was necessary to avoid all sensation of massification”⁵¹

In a very conscious way, the architects brought into this building or group of buildings (to be more coherent with them and with their work) the ideas that had always been present, in the work of Ortiz-Echagüe. The fleeing from deliberate monotonous repetition, the attention given to landscape, to the installation in the site, to the lighting and to the plot itself. Above all the defence of the protagonism of man and their social concerns. There is nobody better than the architect himself to reflect his intentions adequately:

The project only required that the building could serve 2,000 meals in two shifts⁵². But behind that ‘prosaic’ demand, Ortiz-Echagüe said with real satisfaction, they suggest that the time eating lunch could serve as a real environment change for those 2,000 workers submitted to the monotony of the production line.

And few environmental changes can be more pleasing than to step from a great industrial factory into a garden with the luxuriant vegetation that the Mediterranean climate provides.

We proposed therefore to make a very transparent construction, with indispensable elements to keep out of the climate⁵³.

The idea contained in the sketch of 1953 hardly varied during the evolution of the project nor in the building that was finally built. The idea of the project, that is perhaps its greatest virtue and the root of the rest of its merits, appears clearly expressed from the beginning. However, its initial resolution presents notable functional deficiencies that shows the greenness of its principal author. The service and linking of the dining rooms from the core of kitchens is not well resolved

La idea contenida en los croquis del 1953 apenas variará durante la evolución del proyecto, ni luego en la obra que finalmente se construyó. Pero si la idea del proyecto, que es tal vez su mayor virtud y el origen del resto de sus aciertos, aparece claramente expresada desde el primer momento, sin embargo su resolución inicial presenta notables deficiencias funcionales que muestran la bisoñez de su autor principal. Por una parte el servicio y la atención de los comedores desde el cuerpo de las cocinas no están propiamente resueltos como tampoco lo está la unión de los pabellones con aquél, al que están simplemente yuxtapuestos. Tampoco está adecuadamente estudiado en esta propuesta de 1953 el funcionamiento de las cocinas en sí mismas consideradas (llegada de víveres, almacenamiento, elaboración,...); y por último la idea de la distribución de los pabellones en forma de peine está resuelta con excesiva sencillez formal, y las cuatro piezas que conforman el conjunto reciben idéntico tratamiento, introduciendo una uniformidad monótona, sin jerarquía ni diferenciación espacial o de uso que no le beneficiaba nada, y que era además poco afín con el funcionalismo humanizado de Ortiz-Echagüe.

La propuesta de 1953 viene a ser una declaración de intenciones, pero tan bien orientadas que cuando esas maduren y los arquitectos reflexionen sobre ellas, el proyecto, sin cambiar apenas, podrá crecer ininterrumpidamente en coherencia y en riqueza y contenido formal y espacial.

Es indudable que los arquitectos hicieron un análisis de la primera propuesta parecido al que acabamos de expresar, pues los cambios que caracterizan a la segunda (febrero de 1954) se encaminan a la resolución precisa de esas deficiencias, a la vez que acentúan y reafirman las virtudes contenidas en la idea germinal del proyecto, diáfananamente recogidas en la memoria.

Dos son básicamente los cambios que se aprecian en los croquis de febrero de 1954. El primero se encamina a resolver la problemática unión de los pabellones con el cuerpo de las cocinas: ahora aparece un corredor de servicio que recorre el edificio en toda su longitud ligando todos los comedores entre sí y con las cocinas, permitiendo la circulación fluida y lógica de los alimentos, la vajilla,...; además los espacios de uso dentro de la cocina ahora están distribuidos y estudiados según una ordenación funcional y de secuencia lógica de uso.

Ahora bien, con ser importante esa mejora, el segundo cambio fundamental apreciable es mucho más interesante y característico, y afecta al pabellón situado en el extremo este; en la nueva propuesta ese pabellón rompe la alineación que tenía en la de 1953, en la que estaba situado paralelo a los otros tres; ahora, mediante un giro hacia el este, ese cuerpo pasa a orientarse en otra dirección, singularizándose y generando delante de sí un espacio distinto, de perspectivas más abiertas, que se relaciona con el entorno y sirve para alterar el ritmo constante que imponía la primera ordenación y para rematar el edificio creándole una fachada, una cara.

De alguna manera podemos decir que era un cambio 'esperado' si tenemos presente la aversión práctica (y teórica) de Ortiz-Echagüe hacia la repetición sistemática y la monotonía insulsa. No es gratuito recordar en este sentido su comentario después de visitar la Facultad de Derecho de la Universidad de Navarra, la última obra que proyectó Echaide (sin él): Rafa ¡qué gran arquitecto eres! ¡Qué bien resuelto está todo aquí! Pero pienso que en las fachadas domina demasiado el "austero vasco". Si lo hubiéramos hecho juntos, hubiera procurado que mi buena parte de sangre andaluza las hubiera alegrado un poco...⁵⁴.

En la nueva propuesta (febrero de 1954) sólo tres de los cinco pabellones mantienen la ordenación primitiva, pues a los otros se les han imprimido unos giros con los que al exterior se genera un espacio de acceso interesante y en el interior se provocan una serie de espacios de encuentro y relación entre los pabellones que rompen aun más el lejano recuerdo que podía quedar de la gran nave continua y repetitiva de la que se huía, como hemos apuntado antes.

nor is the joining of the pavilions with it. It proved to be mere juxtaposition. Neither is the operation of the kitchens adequately studied in this proposal of 1953 (the arrival of supplies, storage, elaboration,...). Finally, the idea of the distribution of the pavilions in the form of a comb is resolved with excessive formal simplicity. The four pieces that make up the set receive identical treatment, introducing a monotonous uniformity, without hierarchy, spatial differentiation nor use this has no benefit, and was furthermore little related to the human functionalism Ortiz-Echagüe sought.

The proposal of 1953 is a statement of intention, but it is so well oriented that when it matured and the architects reflected on it, the project was almost unchanged and grew uninterruptedly, in coherence, wealth and spatial and formal content.

It is certain that the architects made an analysis of the first proposal which turn into the changes that characterise the second (February of 1954). Here we find specific resolutions of those deficiencies which, at the same time stress and reaffirm the virtues contained in the germinal idea of the project as clearly explained in the document.

There are two basic changes in the sketch of February 1954. The first tries to solve the problematic relationship of the pavilions with the core of kitchens. A service corridor now goes throughout the building joining all the dining rooms with the kitchens. This permits easier movement of people, food, china, etc; furthermore the spaces within the kitchen are now organised according to function and have a logical sequence.

These were important improvements, the second considerable fundamental change is much more interesting and characteristic, and affects the pavilion located in the extreme east. In the new proposal this pavilion breaks the alignment that it had in 1953, in which it was located parallel to the other three. Now, by turning it towards the east, it is re-oriented. Making it more singular and creating a different space, with more open perspectives. This helps to relate it more with the environment and serves to alter the constant rhythm of the first position and rounds off the building creating a facade, a face.



i25 Marquesina de entrada de los comedores

Prueba de lo 'inevitable' de ese cambio, de la voluntad de introducirlo, casi intuitivamente, como algo necesario, exigido, al margen de razones funcionales objetivas es que al hacer el giro se introduce una alteración en la trama ortogonal que (como luego señalaremos) ordena todo el proyecto, y se provocan ciertos problemas en la unión entre el pabellón y el corredor de servicio, que no se resuelven; pero no importa: ya se hará; lo decisivo era introducir ese giro que hiciese distinto aquel comedor, aunque no se resolviesen bien los problemas que la operación ocasionaba. Al igual que queda también sin estudiar y ajustar con el suficiente cuidado la plaza que surge al exterior.

Las dos decisiones señaladas supusieron una notable mejoría para la propuesta, tanto desde el punto de vista funcional como sobre todo desde el de la consideración de los aspectos humanos, perceptivos y de implantación en el terreno del edificio. Y tiene en común con la primera el que la idea va por delante de la forma, que se adapta a aquella e intenta darle una buena respuesta; esto es, que el proyecto no surge como respuesta funcional a un programa, ni como la solución necesaria que surge de la aplicación de un modelo o esquema racional predeterminado. Si se permite la licencia, el arquitecto piensa en el hombre y en una respuesta subjetiva a sus problemas y la intenta resolver objetivamente; pero eso le obliga a aceptar ciertas excepciones e incluso a introducirlas sin ser necesarias. Por eso la arquitectura de Ortiz-Echagüe es a la vez miesiana y wrigthiana sin ser contradictoria: racional y orgánica, funcional y humana. El lo llamaba racionalismo empírico. Y tal vez por eso, por estar en tierra de nadie, y por su temprano abandono de la escena arquitectónica⁵⁵ es por lo que nadie la ha hecho suya nunca y no ha tenido ni defensores ni detractores. Ha sido olvidada, simplemente.

En la tercera propuesta que fue la construida (julio de 1954) no se observan cambios relevantes ni en el esquema ni en la organización de los pabellones y servicios; surge un patio nuevo (el único cerrado) para iluminar y articular los espacios de la zona representativa; la novedad de esta propuesta está sobre todo en que se han resuelto los problemas observados en la de febrero: la articulación del comedor de jefes con el corredor y la del corredor con cada uno de los comedores y con la cocina, cuya distribución de espacios y usos se ha ajustado definitivamente.

Merece la pena sin embargo destacar alguna novedades que se aprecian, que pueden tomarse por detalles menores, pero que son reveladores de ese 'racionalismo empírico' al que se refería Ortiz-Echagüe. Por un lado la aparición del muro curvo que, ajustándose de modo más o menos caprichoso a la forma del solar, sirve para cubrir las vistas del comedor de invitados. Y de por otro, y sobre todo, la forma dada a la vivienda del cocinero⁵⁶; es un elemento menor de la propuesta que podía haberse resuelto de cualquier modo, y sobre todo que parecía lógico y fácil que quedase englobada en el volumen

In some way this change was bound to happen. For if one takes into account the practical and theoretical distaste of Ortiz-Echagüe toward systematical repetition and insipid monotony. It is not gratuitous to recall in this sense his commentary after visiting the Faculty of Law in the University of Navarra, the last work that Echaide projected: "Rafa what a great architect you are! How well resolved all this is! However, I think that in the facades the austere Basque dominates too much. If we had done it together, I would have ensured that my good Andalusian blood might have gladdened it a little..."⁵⁴. Only three of the five pavilions maintain their first positions. The others have been moved and in the exterior an interesting access space was introduced. In the interior there is a series of meeting places and a relationship between the pavilions that are different to the great repetitious and continuous factory which the workers had left, as we have noted before.

The proof of this 'unavoidable' change, the idea of introducing it, almost intuitively, as something necessary, demanded, apart from any functional reasons, that upon making the change an alteration in the octagonal plot (as we shall indicate) changes the project. It caused various problems in the core of the pavilion and the service corridor, which they had not studied. "Don't worry, we'll do it." The decisive thing was to introduce a change that altered the dining rooms, although the operational problems were not resolved well. The same occurs with the square area that emerged, it lacks sufficient care, study and attention.

These two decisions brought about a notable improvement in the project, as much from functional and humanistic points of view, perception and in the installation of the building. This in common with the first project gives priority to the concept. The form is adapted to this and tries to find a good solution. This means that the project does not emerge as a functional response to a program, but as the necessary solution that stems from the application of a model or predetermined rational plan. If he is given sufficient license the architect thinks about the man and, in a subjective response to his problems, attempts to solve this objectively. This enables him both to accept exceptions to what is strictly necessary. Therefore, the architecture of Ortiz-Echagüe is at the same time like Mies and Wright

general del edificio de servicio; y sin embargo no sólo se singulariza y destaca ese elemento sino que sin condicionante alguno que lo propicie o motive, los arquitectos han adoptado para él una solución que renuncia a la trama general, alterando levemente la ortogonalidad de sus muros en un evidente deseo de introducir elementos subjetivos sin justificación funcional aparente.

Por último, en esta propuesta final se ha ajustado la forma y diseño de la plaza planteada delante de la parte representativa del edificio en la propuesta de febrero. Además de un estudio de la forma y proporción de los espacios y recorridos que se crean, se ha dotado de mucho mayor protagonismo a la marquesina que señala el acceso principal, que ahora sirve también para recoger el mástil representativo que se alza en medio de la rotonda central, sirviendo de apoyo a la propia marquesina²⁴, que ofrece una imagen que quiere ser fiel reflejo de la cuidada tecnología con la que se ha elaborado el edificio y que es casi un homenaje a la contribución de los ingenieros aeronáuticos de CASA que colaboraron en su desarrollo.

Lo cierto es que con esos toques finales desaparecía cualquier asomo de reminiscencia fabril que aun se pudiese apreciar en el conjunto y se afirmaba la decidida voluntad de incorporación a la edificación del grado de perfección propio de los procesos de producción industrial modernos, de los que la SEAT era un claro exponente.

Un aspecto al que aun no nos hemos referido y que merece la pena destacar aunque sea someramente es el que se refiere a la grafía con la que están dibujadas las propuestas, y más concretamente los croquis de las distribuciones en planta, pues el desarrollo de los detalles del proyecto merecería un comentario aparte y tiene que ver mucho con la intervención de los ingenieros y delineantes de CASA.

Así resulta interesante destacar la fuerza con la que en las tres propuestas (la de 1953 y las dos de 1954) aparecen representados las plantas de los jardines, los caminos, las losas... que adquieren un protagonismo sorprendente; de modo que la lectura inmediata, a primera vista, de esos croquis es la de un jardín continuo segmentado por livianas pérgolas perfectamente moduladas: naturaleza en desorden en perfecta simbiosis con una arquitectura ordenada que coloniza discretamente el terreno; efecto propiciado incluso por la "falsedad" que supone representar los muros ciegos de los comedores cortándolos a la altura de las ventanas altas, con lo que en la planta pierden de hecho toda su presencia y se convierten, ciegos como son, en elementos aparentemente diáfanos. Ni que decir tiene que es algo perfectamente coherente con todo lo anteriormente señalado, en lo que sólo cabe reafirmarse. Evocando, si acaso, al respecto unas palabras —de 1958— del propio Ortiz-Echagüe:

*"Hace bastantes años, siendo estudiante de Arquitectura, oí decir a Fisac, en una conferencia, que el hombre estaba hecho para vivir en un jardín y que la misión del arquitecto debería reducirse a hacer la mínima arquitectura necesaria para que, defendido de las inclemencias de la naturaleza, pudiera vivir en contacto directo con los árboles, la plantas y las flores. (...) Los medios que la técnica pone hoy al servicio de la arquitectura: ligereza de estructuras, transparencia de cristales, etc... permiten acercarse mucho al ideal cuando no hay razones poderosas que lo impidan."*⁵⁷

without being contradictory. It is rational, organisational, functional and human. It became known as, 'empirical rationalism'. Perhaps therefore, this is no-man's land, and due to his early abandonment of the architectural scene⁵⁵, nobody has ever made it theirs and it does not have defenders nor detractors. It has been simply forgotten.

In the third and final proposal (July 1954) no major changes in the plan or in the organisation of the pavilions and services appear. However, a new courtyard emerges (the only enclosed one) in order to illuminate and articulate the spaces of the representative zone. The novelty of this proposal is in the way the problems seen in the February proposals have been solved by joining the bosses' dining room with the corridor and the corridor with the dining rooms and the kitchen. These spaces and their uses have been definitively refined.

Some small novel details are worth underlining; they reveal the 'empirical rationalism' of Ortiz-Echagüe. On one hand, curved walls, that are adjusted in a more or less capricious way to fit the plot. This is clearly seen in the views from the guests dining room. Above all, the form given to the cook's house⁵⁶; a minor element in the proposal that could have been solved in many ways. It would seem to be logical and easy to have made it part of the general volume of the service building. However it is distinguished and underlined without any conditions or requirements from the sponsors. The architects adopted a solution that rejects the general plot, altering mildly the orthogonality of the walls in an evident desire to introduce a subjective element without any apparent functional justification. Finally, in this final proposal, the form and design of the square outlined in the February proposal has been adjusted. In addition to a study of the form and proportion of the spaces and walks that are created, much emphasis has been given to the marquee that delineates the principal access²⁴. This also now serves as the representative mast that is raised in the middle of the central roundabout, serving as a support to the marquee. This offers an image that faithfully reflects the careful technology of the building. It almost pays homage to the contribution of the aeronautical CASA engineers that collaborated in its development.



i26 Patio de los comedores

EL DESARROLLO DEL PROYECTO. EL MÓDULO, LOS MATERIALES, LA DECORACIÓN Y EL MOBILIARIO

El proyecto parece haberse concretado definitivamente en julio de 1954. A partir de esa fecha van desarrollándose los detalles, los acabados y se da solución a los problemas técnicos y constructivos que van surgiendo, que no pudieron ser pocos a juzgar por lo que señalaba el arquitecto: “En España no había entonces ninguna experiencia del empleo del aluminio para la construcción. Ni siquiera se fabricaba carpintería metálica en aluminio (salvo algunos modelos de Manufacturas Metálicas Madrileñas, si no recuerdo mal)”⁵⁸.

Aunque no vamos a detenernos a ponderar nuevamente lo que suponía en España, en 1954, un proyecto de la calidad técnica del que estamos considerando, no está de más traer aquí un comentario vertido por Carlos de Miguel en RNA en 1953⁵⁹ a propósito de la calidad con la que estaba ejecutada la arquitectura de Neutra, “que se funda en una técnica industrial perfecta, la misma que hace los aviones, los coches, las revistas ilustradas y tantas cosas más que nos llegan de los Estados Unidos con una perfección realmente sorprendente que se suele pretender, inútilmente, imitar”. Pero se equivocaba en parte cuando a continuación concluía: “intentar algo de esto en España sería ir derechos al fracaso”. Y no deja tampoco de tener su interés en nuestro caso la referencia ejemplar al mundo del automóvil y a la industria aeronáutica.

De todos modos el mismo Ortiz-Echagüe nos ha dado las razones sobradas para justificar la inusual calidad de la obra, sin atribuirse un mérito en el que otros, no sólo los arquitectos, tienen mucho protagonismo. Pero podemos considerar brevemente algún detalle interesante desde ese punto de vista.

Parecería importante referirse al módulo empleado en todo el edificio: 1.60 por 1.60; y sin embargo, al margen de lo que supone el recurso a la modulación rigurosa como concepto (con la excepciones señaladas), parece poco relevante el valor

It is certain that with those final touches any obvious industrial reference was eliminated. This highlights the basic intention to incorporate in the construction a degree of perfection of the processes of modern industrial production, of which SEAT was a clear exponent.

An aspect to which we have not referred, but which is worth underlining if only briefly, refers to the spelling out of the proposals. Particularly the sketch floor plans, since the development of the details of the project deserves its own commentary and has a lot to do with the intervention of the engineers and draughtsmen of CASA.

The importance in the three proposals (1953 and the two in 1954) of the gardens, the paths, the flagstones etc is interesting. They acquire a surprising protagonism; so much so that at first reading the impression is of a continuous garden sketch broken by light, perfectly accentuated pergolas. Arbitrary nature in perfect symbiosis with an ordered architecture that discreetly provides the solution. A ‘false’ effect that pretends to make the blind walls of the dining rooms, the height of high windows, so that they lose all their presence and are converted into apparently transparent elements. Neither say anything coherent with anything previously indicated, and this is only reaffirmed. By chance, this evokes some words of 1958 Ortiz-Echagüe:

*“Some years ago, when an Architecture student, I heard Fisac say, in a conference, that man was made to live in a garden and that the mission of the architect would have to be reduced to make architecture minimally necessary. Then, defended from the inclemency of nature, he could live in direct touch with trees, plants and flowers. (...) The means that technology puts today at the service of architecture: light structures, transparent glass, etc which permit us to approach this ideal unless there are powerful reasons to prevent it.”*¹⁶⁷

concreto del módulo elegido. De una parte porque el mismo arquitecto no parece darle demasiada importancia: "No recuerdo las razones que nos llevaron a adoptar el módulo 1.6 por 1.6 metros, pero seguro que las hubo"⁶⁰. Y de otra porque la misma arbitrariedad de la medida (1600 mm), que no parece guardar relación con ninguna condición del programa o de la obra, nos permite pensar que posiblemente fuese determinada simplemente por los tamaños disponibles de perfiles y chapas de aluminio; pues "utilizamos únicamente los perfiles que fabricaba CASA para sus aviones. Los ingenieros pusieron todo su empeño en adaptar sus soluciones al proyecto arquitectónico y nosotros buscamos, entre los perfiles de que disponía CASA, los que parecían más adecuados para el diseño"⁶¹. Y añade Ortiz-Echagüe: "un problema que nos dio mucho trabajo conjunto fue el de las dilataciones, mucho mayores en el aluminio que en el acero". Ya sea por esto sólo o porque no se podía disponer de perfiles de mayor longitud⁶² el hecho es que los perfiles de aluminio Pantál⁶³ que aparecen en los planos de detalle tienen 3160 mm de longitud; esto es, contando con la holgura para las dilataciones, una longitud doble del módulo (1600 mm); o si se quiere el módulo elegido, buscando una medida que fuese próxima a la altura de un hombre, era la mitad de la longitud del perfil máximo disponible. Pero no parece que el de esas medidas fuese un asunto especialmente determinante para el resultado final.

Paradójicamente el aluminio se empleó para todo menos para lo que después ha sido el uso que más se ha prodigado en la construcción: las carpinterías; que en los Comedores son de acero en todo el edificio; ya que "en España no se fabricaban carpinterías de aluminio y en CASA no tenían perfiles adecuados y por eso nos decidimos por la solución habitual entonces: carpinterías de acero"⁶⁴. Aunque las celosías móviles que protegen del sol los grandes huecos acristalados sí que fueron de aluminio, diseñadas por ellos mismos; la empresa CASA después las patentó y comercializó y, señala Ortiz-Echagüe, "llegó a vender bastantes"⁶⁵.

Otro aspecto a considerar brevemente es el que se refiere a la decoración. Además del mural de los hermanos Picardo para el pasillo de visitantes, cuyo origen ya se ha mencionado, hay algún otro detalle interesante que se puede reseñar. Los arquitectos intentaron llevar el control de la obra a todos sus elementos, y también a este campo; explotaron estéticamente las instalaciones y la estructura y los aspectos industriales de la edificación, diseñaron con cuidado las puertas y demás elementos arquitectónicos menores e intentaron controlar el mobiliario hasta donde les dejaron:

*"Cuando ya estaban avanzadas las obras, en 1954, la casa de muebles Knoll empezó a producir y vender en España algunos modelos de muebles con diseños de Saarinen, Eames, Mies van der Rohe, etc...Para el pabellón que serviría como comedor de ingenieros, conseguimos sillas de uno de esos tipos (Eames concretamente). Los sofás y butacas para tomar café los diseñamos nosotros. Para el mobiliario de los comedores de obreros tuvimos que aceptar que se utilizasen mesas y sillas de madera, provenientes de unos comedores provisionales, francamente feos. Pero entonces había en SEAT criterios de mucho ahorro"*⁶⁶.

En la elección de los tiradores para las puertas se encierra otra lección de arquitectura. Decidieron adoptar los que había diseñado unos años antes Fisac para las oficinas centrales de la empresa: "Nos pareció que era oportuno una cierta unificación en elementos que utilizaban las mismas personas. Fisac no puso ningún inconveniente"⁶⁷.

THE PROJECT'S DEVELOPMENT. THE MODULE, THE MATERIALS, THE DECORATION AND THE FURNITURE

The project seems to have been finally defined in July of 1954. From that date, the details are worked out and the complete solution to the constructive and technical problems emerge. These were not few, to judge by what the architect said. "In Spain there had not been then any experience of the employment of aluminium in construction. Metallic carpentry was not even made in aluminium (apart from some models in Madrid of Metallic Manufacturing, if I do not remember wrongly)".⁵⁸

This high quality project was obviously of major significance in the Spain of 1954. It is interesting to consider here a commentary from Carlos de Miguel in RNA in 1953.⁵⁹ He compares the quality with that which was executed in the architecture of Neutra. "It is forged in a perfect industrial technique, the same as for planes, cars, illustrated magazines and so many things more that have come to us from the United States. It has a truly surprising perfection that is rarely initiated, with success". However, he was mistaken, in part, when he concluded that: to attempt something like this in Spain would be bound to fail. Regardless of this, the case is still interesting with its comparison to the world of the automobile and the aeronautical industry.

In any case Ortiz-Echagüe has given us more than enough reasons to praise the unusual quality of the work, without the need to mention the merit given to it by others and not only influential architects. We can consider briefly some interesting details from this point of view.

It would seem to be important to refer to the module employed in all the building: 1,60 for 1,60. However despite what the use of rigorous modulation supposes (with indicated exceptions), the concrete fact of the value of the chosen module seems of little relevance. On one hand because the architect does not seem to give to it too much importance. "I do not remember the reason why we adopted the module 1,6 by 1,6 metres, but I'm sure we had one"⁶⁰. On the other hand the arbitrariness of the measurement (1600 mm), does not seem to have any relationship with any condition of the program or of the work and makes us think that possibly it came about simply because of the available profile sizes and sheets of aluminium available. i.e. "we solely use profiles manufactured by CASA for their planes. The engineers put all their effort into adapting solutions to the architectural project and we seek, among the profiles available in CASA, those which seemed more adequate for the design."⁶¹ And adds Ortiz-Echagüe: "a problem that gave us much work in its totality was that of expansion, much



i27 Acceso a los comedores

A MODO DE CONCLUSIÓN: EL PREMIO REYNOLDS

Aunque como se ha señalado la convocatoria del Reynolds Memorial Award no tuvo influencia alguna en la redacción del proyecto, pues el edificio estaba prácticamente terminado cuando los arquitectos tuvieron noticia de la convocatoria⁶⁸, sin embargo parece lógico referirse mínimamente a ese hecho que, de suyo, y al margen de todos los ya expuestos, sería mérito suficiente para reclamar un reconocimiento mayor para estos edificios y estos arquitectos, y que se les reservase un espacio proporcionado en la historia de la arquitectura europea contemporánea.

El Reynolds Memorial Award lo convocó el American Institute of Architects por primera vez en 1957, para premiar el mejor edificio construido que hubiese hecho uso del aluminio como elemento básico de su estructura, cerramientos y acabados. En aquella primera edición fueron 86 los proyectos que optaron al premio, provenientes de 19 países distintos. De España el único proyecto presentado fue el edificio de los Comedores de la SEAT. En la selección final quedaron nueve proyectos de siete países distintos, pero no hay datos fiables acerca de cuales fueron esos edificios, a excepción del Centro de Investigaciones de la General Motors en Detroit, de Eero Saarinen.

greater in aluminium than in steel ". Either because of this or because they could not get longer profiles⁶², the fact is that the aluminium profiles Pantan⁶³ that appear in the detailed plans are 3160 long. This includes the margins for expansions, double module (1600 mm). The elected module, seeking a measurement that would be that of a man, was half of the length of the available maximum. But it does not seem that these measurements were necessary to the final result. Paradoxically the aluminium was employed less than is now lavished in construction. The carpentry, for example, in the dining rooms are of steel throughout. As "in Spain, manufactured aluminium carpentry was not made and in CASA they did not have adequate profiles, therefore we decided upon the customary solution then: steel carpentry "⁶⁴. The mobile lattices that protect the large hollow glass areas from the sun were of aluminium, designed by the CASA company. Later they patented and marketed them. Ortiz-Echagüe comments, " they sold a lot".⁶⁵

Another aspect to be considered briefly is the decoration. In addition to the mural of the brothers Picardo for the visitor's corridor, whose origin already has been mentioned, there are other interesting details. The architects also attempted to control the work in all its elements, in this field; they developed aesthetically the facilities, the structure and the industrial aspects of the construction. They designed the doors and other smaller architectural elements with care and attempted to control the design of the furniture as much as they could:

"When the work was already advanced, in 1954, the furniture house Knoll began to produce and sell in Spain some furniture with designs of Saarinen, Eames, Mies van der Rohe, etc. For the pavilion that would serve as the engineer's dining room, we obtained chairs of those types (Eames). The sofas and armchairs for taking coffee we designed them ourselves. For the furniture of the worker dining rooms, we had to accept the use of tables and wood chairs, originating from some provisional dining rooms, which frankly, were ugly. But then there was in SEAT a policy of saving money".⁶⁶

The choice of handles for the doors provided another architectural lesson. They decided to adopt those which had been designed some years before by Fisac for the central offices of the company: "It seemed to us that some unification in elements used by the same people was timely. Fisac did not object".⁶⁷

El jurado, como es sabido, lo presidió Mies van der Rohe. Junto a él aparecen firmando el acta de la concesión del premio Willem M. Dudok, George B. Cummings, Edgard I. Williams y Percival Goodman. y formó también parte del jurado el norteamericano Alexandre.

Ciertamente, atendiendo al país de origen, el edificio debió sorprender no poco en Estados Unidos. Por el lenguaje arquitectónico empleado y sobre todo por la tecnología, avanzada pero en absoluto normalizada: era a todas luces una tecnología de invención propia. Y desde luego inesperada para aquella España apenas salida del aislamiento internacional. Los arquitectos eran conscientes de esto y no esperaban obtener el premio: "teniendo en cuenta la diferencia tecnológica que entonces tenía España respecto a otros países, pensamos que nuestras posibilidades eran nulas y casi olvidamos el asunto"⁶⁹. Y sin embargo vencieron. Y la escultura de Roszak Invocation diseñada para el Premio Reynolds de 1957 terminó en España. Resultando casi proféticas las palabras de su autor"⁷⁰: "El empuje ascendente de las formas se entiende como una invocación, una reverencia hacia la vida, y las delgadas hebras curvilíneas... sugieren metafóricamente el manto, capa o velo que son símbolo a un tiempo de honor y de humildad".

Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya con el premio Reynolds **i28**

Diploma del Premio Reynolds **i29**



BY WAY OF CONCLUSION: THE REYNOLDS AWARD

We have indicated that the convening of the Reynolds Memorial Award did not influence the drawing up of the project, since the building was practically finished when the architects had news of the award⁶⁸. However it seems logical to make some reference to it. Apart from the design's other merits, the award brought about recognition for these buildings and the architects, and give them a special place in the history of contemporary European architecture.

The Reynolds Memorial Award was introduced by the American Institute of Architects in 1957 to reward the best built building that had made use of aluminium as a basic element of its structure, coverings and finishes.

In that first competition 86 projects were entered for the award, from 19 different countries. From Spain, the only presented project was the building of the dining rooms in SEAT. In the final selection, there were only nine projects from seven different countries, but there is no data about all of them. We only know of the General Motor's Investigations Centre in Detroit and of Eero Saarinen.

The jury, as is known, was presided by Mies van der Rohe. Alongside him, signing the record of the granting of the award are, Willem M. Dudok, George B. Cummings, Edgard I. Williams and Percival Goodman. The American, Alexandre, was also a juror.

Certainly, when one considers the country of origin, the choice of building caused no little surprise in United States. For the architectural language and above all the technology, advanced but absolutely normalised, was, from any way of looking at it, a technology invented in the USA. It was also surprising as Spain was only just coming out of international isolation.

The architects were very conscious of these factors and they did not anticipate winning the award: "taking into account the technological differences that Spain had with respect to other countries, we thought that our chances were zero and we almost forgot the matter."⁶⁹ However they won. Moreover, the sculpture of Roszak Invocation, designed for the Reynolds Award of 1957, ended up in Spain. Making almost prophetic the words of the author"⁷⁰: "The thrust of the designs are an invocation, a reverence towards life, and the thin curvilinear strands... suggest, metaphorically, a mantle, cap or veil that are symbolic of a time of humility and honour".



Acta del jurado

El Jurado formado para elegir el ganador del Premio R.S. Reynolds Memorial 1957 para arquitectos fue convocado por el asesor profesional y emitió su informe los días 1 y 2 de abril de 1957. Después de un detenido examen de los 86 trabajos recibidos, procedentes de 19 países, eligió como ganador al envío presentado con el número 33 de entrada.

Resultaron ser sus autores los arquitectos César Ortiz-Echagüe, Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya.

El proyecto enviado por dichos arquitectos era: Comedores para invitados y obreros de la Fábrica de Automóviles S.E.A.T. Barcelona (España).

La decisión fue tomada por mayoría de votos.

No ha sido un informe formalista y árido.

El jurado ha tenido la suerte de encontrarse ante una memorable experiencia internacional. Envíos de 19 países y cinco continentes, daban a la exhibición un aspecto mundial verdaderamente fascinante. La misma variedad de los proyectos presentados entrañaba una gran dificultad para la labor del Jurado.

Llegamos a la conclusión de que el premio debía concederse al proyecto en el cual el aluminio hubiese sido empleado tanto en los elementos estructurantes como en los de cerramiento y acabado. Fue muy agradable para el Jurado encontrar a siete naciones representadas entre los nueve trabajos que comprendía la última selección. Después de un serio y prolongado debate, escogimos "el primer edificio construido en España con estructura y cubierta de aluminio", otorgándosele el primer premio.

Nuestra selección se hizo de acuerdo con el criterio enunciado en la convocatoria del concurso. En primer lugar, el proyecto debía solucionar, satisfactoriamente, el problema presentado al arquitecto, y después debía demostrar una imaginación creadora en el uso del aluminio, desde el punto de vista estructural y estético, que promoviera un futuro desarrollo en la aplicación de dicho material en la construcción. Creemos que todos estos criterios se encuentran cumplidos en el envío galardonado.

El edificio está emplazado en un espacio reducido de terreno, previamente nivelado, y sirve para comedores de 2000 empleados en una fábrica de automóviles.

El propietario estipuló que "el tiempo de las comidas debe servir para el descanso, tanto físico como espiritual, de los obreros empeñados durante las horas de trabajo en la monótona y apremiante labor de la producción en serie. El edificio, para cumplir estos propósitos, contará con el aspecto estético y el confort convenientes". Asimismo, puntualizó "se debía dar la máxima importancia a la economía, no sólo en la construcción, sino también en la conservación del edificio. En vista de la mala calidad de los terrenos, se cree necesario pensar en una construcción ligera, al objeto de reducir el costo de la cimentación e invertir estas economías en otros edificios de la fábrica".

Recibido este encargo, los arquitectos decidieron emplear los materiales siguientes: aluminio en la estructura principal y en la cubierta, cristal en las fachadas cuya orientación lo permitiesen y el simple ladrillo en las restantes.

Las plazas necesarias se dividieron en dos turnos. Cada turno, de 1000 comensales, se distribuyó en pequeños comedores abiertos a patios ajardinados con césped y agua, delicioso ambiente para la comida y el descanso.

El aluminio ha sido usado exhaustivamente, porque "ofrece condiciones de ligereza, economía y buen acabado". La estructura principal consiste en pórticos simples de 12,8 metros de luz, con cinco metros de separación entre los mismos. Esta estructura queda completamente vista. El material de cubierta son planchas de aluminio onduladas y solapadas, cogidas a las correas, del mismo material. Para la protección contra los rayos del sol, de gran intensidad en esta latitud, se han dispuesto quiebrasoles de aluminio, accionados eléctricamente, verticales en la orientación Sudeste y horizontales en la Sur.

Los materiales han sido tratados con toda austeridad, sin ningún revestimiento ni enlucido, con el propósito de poner de manifiesto su valor estético.

Los detalles constructivos demuestran un fuerte poder creador para conseguir una construcción de la mayor sencillez. La Memoria enviada por los autores dice que el edificio fue terminado en julio de 1956. El comportamiento de la estructura de aluminio ha sido excelente hasta el momento; a pesar del clima marítimo de la ciudad, no se ha manifestado ningún principio de corrosión; las dilataciones han sido perfectamente absorbidas, y la estructura no ha producido ninguna grieta en la fábrica de ladrillo. El comportamiento del material de cubierta, a pesar de las frecuentes lluvias de carácter torrencial de Barcelona, ha sido perfecto, así como también el aislamiento térmico, comprobado durante el último verano.

En resumen: entre todos los trabajos sometidos a nuestra deliberación, este edificio es el que mejor satisface las condiciones y criterios del programa, y por ello nos congratulamos en premiar a los arquitectos autores del mismo.

Edgar I. Williams, Ludwig Mies van der Rohe, Percival Goodman, George Bain Cummings y Willem M. Dudok.