

hay otra historia. josé manuel pozo

Con esta obra se intenta ofrecer una visión, complementaria de otras publicadas, acerca del desarrollo de la arquitectura española en las décadas más brillantes (que no quiere decir las mejores) del siglo XX, que comprenden, más o menos, los años que van de 1950 a 1965, sin que esas dos fechas se pretendan asociar a ningún acontecimiento preciso de la historia de España. La misma arbitrariedad aparente en la elección de los límites del periodo puede servir para destacar y afirmar, como luego se señalará, su relativa autonomía respecto de los acontecimientos políticos inmediatos.

Decimos que se trata de una visión complementaria porque no pretende ser autónoma; ni por su contenido, que no ofrece grandes novedades, ni porque con ella se aspire a dar cuenta acabada, desde otra visión u otros parámetros, de cuánto pasó o sucedió, ni siquiera en el caso de los arquitectos que componen la selección, aunque se haya incluido un breve apunte biográfico de cada uno de ellos; en cambio, estas páginas sí aspiran a componer un cierto relato del momento arquitectónico en el que surgieron, sirviéndonos de las características de las obras analizadas, que se contemplan desde una perspectiva inusual: la de la normalidad.

Una cosa es conocer lo que proyectaron quienes han sido consagrados como 'maestros' de la arquitectura española contemporánea por la crítica y los historiadores, y otra saber qué notas fueron dando carácter a la mayoría de la arquitectura que se hizo entonces, de la que deriva, con sus vicios y virtudes, la que se construye hoy, también mayoritariamente considerada. Ése era el sentido que podía tener estudiar nuestra arquitectura a través de figuras que, desde determinado punto de vista, podríamos llamar 'secundarias', aunque en muchos casos lo sean tan sólo si atendemos a la importancia que se les atribuye habitualmente en relación con el conjunto de la arquitectura española de ese periodo.

Al emprender la investigación nos propusimos que el resultado final sirviese para dar una idea lo más completa posible de la evolución, el 'momento', de la arquitectura española en aquellos años; pero se deseaba obtener una visión transida de normalidad; de ahí que si, en muchos casos, se trata de obras que no superan a otras realizaciones contemporáneas de los maestros, en cambio sí se puede decir que gozaron de mayor naturalidad; se construyeron sin mesianismos y, probablemente, en muchos casos, sin conciencia de estar haciendo algo importante, pero haciéndolo.

Refleja muy bien esa idea lo que apunta Rovira al hablar del Nou Camp, cuando señala que el lugar privilegiado del esfuerzo arquitectónico que representa ese edificio no está precisamente en la forma del graderío, sino en su reverso que, sin embargo, nunca participará en la fiesta que tiene lugar en él; según Rovira, es precisamente ese bosque de jácenas, por la expresividad del hormigón armado, mal acabado, el que nos reconduce tanto a un momento cultural de España como a una tecnología precaria, propia del desarrollo del país.

De igual modo, siempre sin alardes espectaculares, cada una de las obras que se han elegido de los distintos arquitectos seleccionados, que pueden incluso no ser ni siquiera las más conocidas o notables de ellos, sirve para mostrar de modo eficaz algún aspecto propio del clima general de trabajo de aquella época; son obras ante las que con frecuencia se pasa, en la realidad y en los libros, sin prestarles excesiva atención, si bien, con la mirada adecuada, puedan llegar a ser



1

muchas veces hasta emocionantes, como lo es para Rovira ese reverso del Nou Camp, que le proporciona el inexplicable placer que a él le suscita la contemplación de lo 'in-útil' de la arquitectura.

En ese sentido, Ortiz-Echagüe tal vez esté un poco fuera de sitio y puede que no debiese figurar en la relación, tanto si atendemos a la importancia del Premio Reynolds, que en su momento le colocó al lado de los grandes de la década (Corrales, Fisac, Coderch...), como si nos fijamos en la importancia de los edificios que construyó después junto con Echaide, e incluso si atendemos al papel que le cupo como propagandista de la arquitectura española más allá de nuestras fronteras; pero a pesar de su protagonismo, la fugacidad de su paso por la escena arquitectónica española, unida a la destrucción efectiva de casi todas sus obras, ha propiciado de hecho un olvido tan continuado de sus méritos, que ha terminado por aparecer, cuando aparece, entre los personajes secundarios del panorama español de los cincuenta; aunque para eso haya sido necesario olvidarse del Ortiz-Echagüe joven que fue recibido en la Academia de Baviera, junto a Tapies y Chillida...

Por otra parte, las obras que se han seleccionado de estos arquitectos (ya que Ortiz-Echagüe trabajó casi siempre con Echaide), aportan al cuadro general algunas notas de gran interés, que son necesarias para caracterizar adecuadamente el desarrollo de la arquitectura del 'momento español', como lo denominase Gio Ponti; que es claro que no lo definieron sólo las obras que hacían los 'maestros', de las que aquí no se da noticia más que como ejemplo o referencia. También por eso en el elenco de obras estudiadas se han incluido finalmente las de esos dos arquitectos, aunque no sea muy justo considerarles actores secundarios de aquella representación.

Es de experiencia que, en un árbol que ha crecido armónicamente, cuando en una de sus ramas brotan las yemas, es seguro que también lo han hecho en otras muchas ramas del mismo árbol. Por eso, si ya se conocen bastante bien los frutos principales que se recogieron en aquellos años (las obras de Carvajal, Coderch, Corrales, Sota...), conocer otros menos importantes, dispersos y distintos, puede ser incluso más útil para entender de verdad la naturaleza del árbol. Si se puede suponer que las buenas o buenísimas obras de finales de los sesenta tuvieron cierto peso en la formación de los arquitectos de los ochenta y en sus obras, es razonable pensar que apenas influyesen en la de sus coetáneos, cuya inspiración habrá que buscar en otras fuentes formativas precedentes; que serán las mismas, a fin de cuentas, en las que se formaron todos, ya que, continuando con la imagen vegetal, cuando una planta florece, con ella florecen muchas otras, de la misma o de otra especie, que lo hacen no por imitación sino animadas por las mismas condiciones de temperatura, vientos y humedad que ella. También por eso es interesante el estudio de estas obras, pues con las otras sólo conoceríamos una parte que, aunque sea la más vistosa, no deja de ser una parte.

Esto no se indica como justificación, porque se estime que las obras aquí recogidas no tengan interés, ni porque se consideren mediocres a sus autores. En absoluto. Lo que se quiere destacar es que su condición de secundarios les viene del hecho de que hubo otros mejores que les oscurecieron, bien porque ellos sólo fueron brillantes o brillantísimos en algunos momentos o en algunas obras, bien porque eran más 'normales' y no estaban dispuestos a complicarse la vida

- 1 Nou Camp. Galerías de acceso. Barcelona, 1957. F. Mitjans.
- 2 Nuevos Ministerios. Madrid, 1941. S. Zuazo.
- 3 Laboratorios de la SEAT. Barcelona, 1958-60. C. Ortiz-Echagüe y R. Echaide.



2



3

(Aburto), o porque no vivían en las ciudades ‘adecuadas’ (Artal, Pfeifer...), o tenían otras preocupaciones o intereses (Fernández del Amo, Leoz,...), o la vida les llevó por otros derroteros (Ortiz-Echagüe, Coello, Fernández Vallespín...) o terminaron algo desencantados de la profesión, como el propio Artal. Pero aun teniendo presentes los efectos de esas limitaciones sobre sus obras, sigue siendo de mucho interés conocerlas, estudiarlas y darlas a conocer.

Más adelante, al referirnos a algunos de los edificios, apuntaremos otra cuestión que tiene que ver con esa ‘normalidad’ que planteamos como cualidad positiva de las obras elegidas, gracias a la cual es posible que, en cierto modo, reflejen mejor la realidad arquitectónica de España en aquellas circunstancias que las obras ‘consagradas’ por la crítica. Nos referimos al hecho de que buena parte de las obras seleccionadas no estén ubicadas ni en Madrid ni en Barcelona; en la relación figuran edificios localizados en Castilla, Levante, Andalucía, Aragón, Galicia,... e incluso Navarra, que es a fin de cuentas un dato que refuerza el carácter complementario que antes se reclamaba para el contenido de estas páginas; aunque se trate indudablemente de un complemento necesario, no prescindible, porque la arquitectura española no es sólo la de Madrid y Barcelona, ni tampoco la de sus arquitectos.

para desterrar algunas contaminaciones críticas

Esa reivindicación ‘provinciana’, sobre la que volveremos después con más detenimiento, puede servir para dar paso a ciertas consideraciones que conviene hacer sobre otros prejuicios que distorsionan más aún la interpretación de la historia de nuestra arquitectura reciente. Uno de los más dañinos y frecuentes (del que no está del todo exenta esta obra), es el prejuicio de corte político-ideológico, manifestado sobre todo en el protagonismo que se atribuye habitualmente al franquismo al estudiar el desarrollo de la arquitectura española de los cincuenta. Con frecuencia se observa cómo, en ese análisis, además de servirse de categorías no arquitectónicas para enjuiciar las obras, no es raro que se fundan los datos históricos con las opiniones del autor del escrito, sin advertir casi nunca dónde se han hecho las costuras necesarias para el logro de un único tejido; de forma que si es cierto que así se logran revestir de aparente historicidad las conjeturas personales, lo que en verdad se acaba consiguiendo es privar de su peso histórico a lo que sí lo tenía.

Desde luego no se puede negar el papel que en determinadas obras le cupo al régimen político vigente entonces, pero parece que habría que reconocerle en todo caso un papel de índole positivo (tampoco excesivo); en cambio, siendo objetivos, resulta difícil otorgarle, sin prejuicios, un protagonismo de carácter negativo, salvo casos aislados¹. Esto es, que si es cierto que puede haber edificios –y de hecho los hay, sobre todo en la década de los cuarenta– cuyo aspecto, traza y composición puedan ser en efecto deudores de las imposiciones figurativas de algún personaje afecto al régimen franquista (de lo que tal vez el edificio del Ministerio del Aire pueda ser el ejemplo más llamativo²), no parece en cambio que se pueda seguir defendiendo que a lo largo de los cincuenta se diese, como regla dominante, una imposición negativa, una censura, más o menos generalizada –que pudiera emplearse, por tanto, como argumento para enjuiciar esas obras– de las manifestaciones arquitectónicas o de los arquitectos que no cultivasen el inexistente ‘estilo nacional’.

Resulta cómodo esconder la impotencia, real o psicológica –pues la Guerra Civil no fue un trauma pequeño–, de los arquitectos para reemprender la marcha en la buena dirección en tan dolorosas circunstancias, pero es algo que se debe reconocer como tal, sin buscar otros culpables que los propios arquitectos o la sociedad que les contrataba.

Por eso, a más de medio siglo del final de la Guerra Civil Española, y veinticinco años después de la desaparición del régimen a que aquella dio paso, con sus instituciones y sus símbolos, seguir empeñados en justificar la arquitectura mala o inadecuada a partir de los gustos artísticos o arquitectónicos de Franco –inexistentes por otra parte– o de sus ministros, suena a excusa vergonzosa.

Salvo muy contadas excepciones, que las hay, la arquitectura consigue estar por encima de los regímenes políticos; y la de los buenos arquitectos más aun, aunque pueda haber quienes en efecto, por servilismo interesado o por convicción, hagan arquitectura al gusto de los que detentan el poder y dan los encargos, e incluso que pretendan defender la conveniencia de que todos



4 Portada del periódico ABC con el Rey Alfonso XIII visitando las obras de la Ciudad Universitaria (15-V-1929).

1 “Aunque haya (...) hasta alguna táctica consigna, dirá Fernández del Amo en 1967, nada parecía impedir otra manifestación arquitectónica”. (Vid. FDEZ. DEL AMO, José Luis. “La arquitectura española en el siglo XX”. *Palabra y obra. Escritos reunidos*. Publicaciones del COAM, Madrid, 1995, pp. 53-63).

2 Así como fuera de Madrid, las sedes de establecimientos oficiales que se construyeron por todo el país: gobiernos civiles, sucursales del Banco de España y de Hacienda..., en cuya construcción, en mi opinión, más que las consignas franquistas en sí, debió de pesar muchas veces la pervivencia del eclecticismo de fin de siglo aún no superado, que respondía, conforme a lo que apuntaba Colquhoun acerca del historicismo, más a una praxis proyectual, que señalaba ‘estilos adecuados’ para el diseño de los distintos tipos de edificios: escurialense para los gobiernos civiles, barroco o neoclásico para los bancos, neogótico para las iglesias..., que a una teoría estética o a un planteamiento existencial (Vid. COLQUHOUN, Alan. “Tres clases de historicismo”. Recogido en *Modernidad y tradición clásica*. Júcar Universidad, Madrid, 1989, pp. 23-41). Esto es, que el mal, en buena parte, como se señala en la nota siguiente, pudo no ser tanto culpa de las consignas políticas como de la falta de luces de una serie de arquitectos ‘despistados’, y de la incultura de sus clientes; como, por otra parte, atestigua de modo incontestable, por contraste, el Gobierno Civil de Tarragona (1954); que no se puede considerar como un hecho casual, pues tan sólo dos años después, el primer premio del concurso para la Delegación de Hacienda de La Coruña (1956), recayó nuevamente en una ‘atrevida’ propuesta de aspecto similar a la de Tarragona. Lo que confirma la verdad de lo que afirmaba Fernández del Amo, que se ha recogido en la nota anterior.



5 Casa sindical. Perspectiva. Madrid, 1948. F. Cabrero y R. Aburto.
6 Universidad Laboral de Orense. 1975. J. Cano Lasso.

hagan lo que ellos hacen. Pero no hay que confundir esa parte con toda la arquitectura, considerada en su conjunto, y menos aun con la parte de ella que, por su calidad o utilidad, el tiempo acaba respetando para la historia³.

Ahí están para corroborarlo, y contradecir a las interpretaciones politizadas de la historiografía arquitectónica, la mole de los Nuevos Ministerios, de inspiración republicana, la Universidad de Madrid, promovida por la Corona antes de la proclamación de la República, y el Edificio de Sindicatos, erigido durante el régimen franquista.

Son así porque lo quisieron sus arquitectos y los clientes de éstos, pero no parece que, con fundamento, se pueda establecer una relación entre esas voluntades y las ideas políticas de cada uno de ellos. Y menos aun con las ideas de quienes no los construyeron. Por eso, en el caso de los Nuevos Ministerios si hay algo que atribuir a los prejuicios o a las directrices políticas del régimen franquista (o a su comprensible coherencia) es la injusticia que suponía que no hubiese, junto a la inmensa fábrica, una escultura de su mentor y gestor, Indalecio Prieto, que tenía mucho más derecho a estar ahí que la estatua ecuestre de Franco, que bien poco tuvo que ver con el



3 Por supuesto que se hizo muy mala arquitectura 'oficial' durante el régimen de Franco (y también muy buena), como sucedió en los siglos anteriores y está sucediendo en éste; y eso ocurre, entre otras cosas, porque tanto entonces como ahora hay políticos sin ningún gusto que promueven con gran entusiasmo arquitectura de carácter público, y se sirven para eso de arquitectos de gusto no mejor que el suyo, con los resultados lógicos. Pero eso no es achacable al sistema político sino a la incultura.

proyecto, salvo que le consideremos responsable de no haberlo derribado. Con la nueva efígie recientemente erigida se ha hecho justicia a la historia, y el causante del edificio ya ocupa el lugar que se merecía. Ahora la que posiblemente sobra es la otra, a la que se le podría buscar un emplazamiento más acorde con sus méritos; quizá, si hablamos solamente de arquitectura, un buen sitio podría ser el Paseo del Prado, frente al antiguo edificio de Sindicatos...; a cada cual lo suyo.

Pero si aun con todo alguno se empeñase en señalar una arquitectura que hubiese sido promovida por el régimen de Franco, de principio a fin, lo razonable primero es esperar unos años desde el fin de la Guerra Civil, para que con ese margen suficiente se pueda atribuir la iniciativa de lo construido al tan traído y llevado régimen; así pues, dejando pasar diez años (los de la mera supervivencia y la superación del trauma), nos situaríamos a finales de los cuarenta, y entonces, buscando entre las obras promovidas a partir de esa fecha, podríamos proponer como legado arquitectónico importante del régimen franquista tanto la serie de edificios levantados por el C.S.I.C.⁴ en la 'Colina de los Chopos' avanzados los cuarenta, como, sobre todo, el conjunto de edificios construidos por toda España por el Ministerio de Trabajo, desde finales de esa década hasta el final del régimen⁵, para alojar los Institutos y Universidades Laborales y los centros para el PPO. Ahora bien, si algo distingue a este conjunto heterogéneo de obras es precisamente la libertad y variedad de diseño de que hacen gala, y su calidad, que hay que atribuir en gran medida al acierto en la elección de los arquitectos⁶, desde Fisac para el Instituto de Daimiel (1950) a Cano Lasso para la Universidad de Orense (1975), pasando por Moya, Moreno Barberá, Laorga y López Zanón, el grupo Otaiasa... También es propio de esas obras la dispersión, pues se hayan repartidas por toda España, ya que casi todas se ubicaron (por el mismo concepto de la docencia que debían acoger) en las regiones que estaban entonces más desfavorecidas y necesitadas de promoción en el país (dicho con todo el respeto hacia ellas). Lo que hizo aun más valiosa esa aportación arquitectónica, que fue generosa y amplia y para nada centralista; a lo que tal vez se deba en buena parte el olvido en que la han tenido los historiadores y los críticos, que hasta hace bien poco seguían preocupados casi exclusivamente por lo que había acontecido en las dos grandes capitales españolas⁷.

Por otra parte, por lo que se refiere a los edificios para el C.S.I.C., si interesa que nos refiramos a ellos en estas páginas, no es sólo por su calidad, sino también por la participación que en su puesta en marcha y en su orientación primera tuvo Fernández Vallespín (vid. pp. 132-143), que es una de las figuras menos consideradas hasta hoy por los historiadores de cuantos aparecen recogidos en esta publicación.

La arquitectura es espejo de la vida social; no necesariamente en cada episodio, pero sí en su conjunto, y refleja su grandeza o su miseria. Por eso no supone un especial atrevimiento defender, con la perspectiva que dan tanto el tiempo transcurrido como la distancia que nos separa de aquellos hechos, que si la abstracción no tuvo, salvo excepciones, aceptación en España, en cualquiera de sus formas, hasta bien entrados los sesenta, no fue sólo desde luego, ni principalmente, como acabamos de apuntar, por culpa de los políticos, sino más bien por el rechazo de la gente de a pie; esto es, como ahora, a fin de cuentas, que tampoco han cambiado tanto las cosas. Si Sostres se sentía en 1951 "primitivo de la civilización moderna"⁸, ahí seguimos estando, aunque algo se haya avanzado. Ya que resulta imposible apreciar lo que se desconoce, y esas formas nuevas eran (y siguen siendo en gran parte) una sorpresa demasiado refinada para el gusto popular. España se aprestaba a dar el salto hacia la modernidad treinta años después que el resto de Europa. Ahora bien, si Berlage⁹ reclamaba en 1909 un compromiso moral de toda la sociedad para poder aspirar al desarrollo de un estilo arquitectónico nuevo, de verdadera altura, un nuevo 'gran arte'¹⁰, también en España era necesario alcanzar esa sintonía social para que fuese posible el cambio.

Como apunta Sepulcre al referirse a las dos obras de Ortiz-Echagüe y Echaide que se recogen en estas páginas (pp. 264-281), si esos edificios se convirtieron en eficacísimos medios publicitarios para dar a conocer la nueva estética al gran público y favorecer su comprensión, no bastó el buen gusto y la convicción de los arquitectos para llevarlos a cabo, sino que fue necesario también que hubiese empresas interesadas en esa nueva imagen, que además se atrevieran a realizar esos encargos para servirse de la arquitectura como medio de transmitir su novedoso mensaje.



7 Bolsa de Amsterdam. 1897-1903. H. P. Berlage.

4 El C.S.I.C. fue, de hecho, a pesar de los que lo quieran olvidar, una de las primeras iniciativas intelectuales de cierto calado que emprendió el Nuevo Régimen y la de más altura en España en todo el siglo XX. Es una institución, que promovió directamente Ibáñez Martín, que ha perdurado hasta nuestros días, mediante la que, gracias también al impulso de su primer director, José María Albareda, se logró suplir, y superar, en poco tiempo, con inspiración católica, la labor científica, cultural e investigadora surgida antes de la Guerra Civil Española en torno a la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes. El C.S.I.C., en sí mismo, es digno de admiración, tanto atendiendo al momento de su puesta en marcha, como por la ambición del proyecto y la magnanimidad con que se llevó a cabo; por eso no resulta extraño, ciñéndonos a la arquitectura, comprobar también la calidad de los edificios que se construyeron, desde mediados de los cuarenta, para albergar a los distintos institutos y patronatos, muchos de ellos debidos a Fisac, en los que resplandece un atrevimiento, independencia y valentía que no se corresponde con el 'estilo nacional' que se debía presumir para los edificios de una institución tan directamente promovida por el régimen.

5 La Universidad Laboral de Orense, una de las más brillantes del conjunto, se inauguró el 6 de octubre de 1975.

6 Elección en la que a lo largo de tantos años —más de veinte— intervinieron diversas personas, pero es justo destacar entre ellas (por lo que se le debe por ello) a José María Dilla, hombre de confianza de Licio de la Fuente, Ministro de Trabajo en los setenta; a Dilla se deben, entre otros, los encargos de las Universidades Laborales de Orense (Cano Lasso) y Almería (Cano Lasso y Campo Baeza).

7 Es paradigmático lo sucedido con la exposición *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, en cuyo catálogo (Publicación del C.O.A.C.B., Barcelona, 1977), se incluían, ya en 1977, casi exclusivamente, obras de Madrid y Barcelona.

Por otra parte, esa actitud también resulta comprensible, pues entonces la falta de información era grande y tampoco estaban el país ni las carreteras para muchas excursiones.

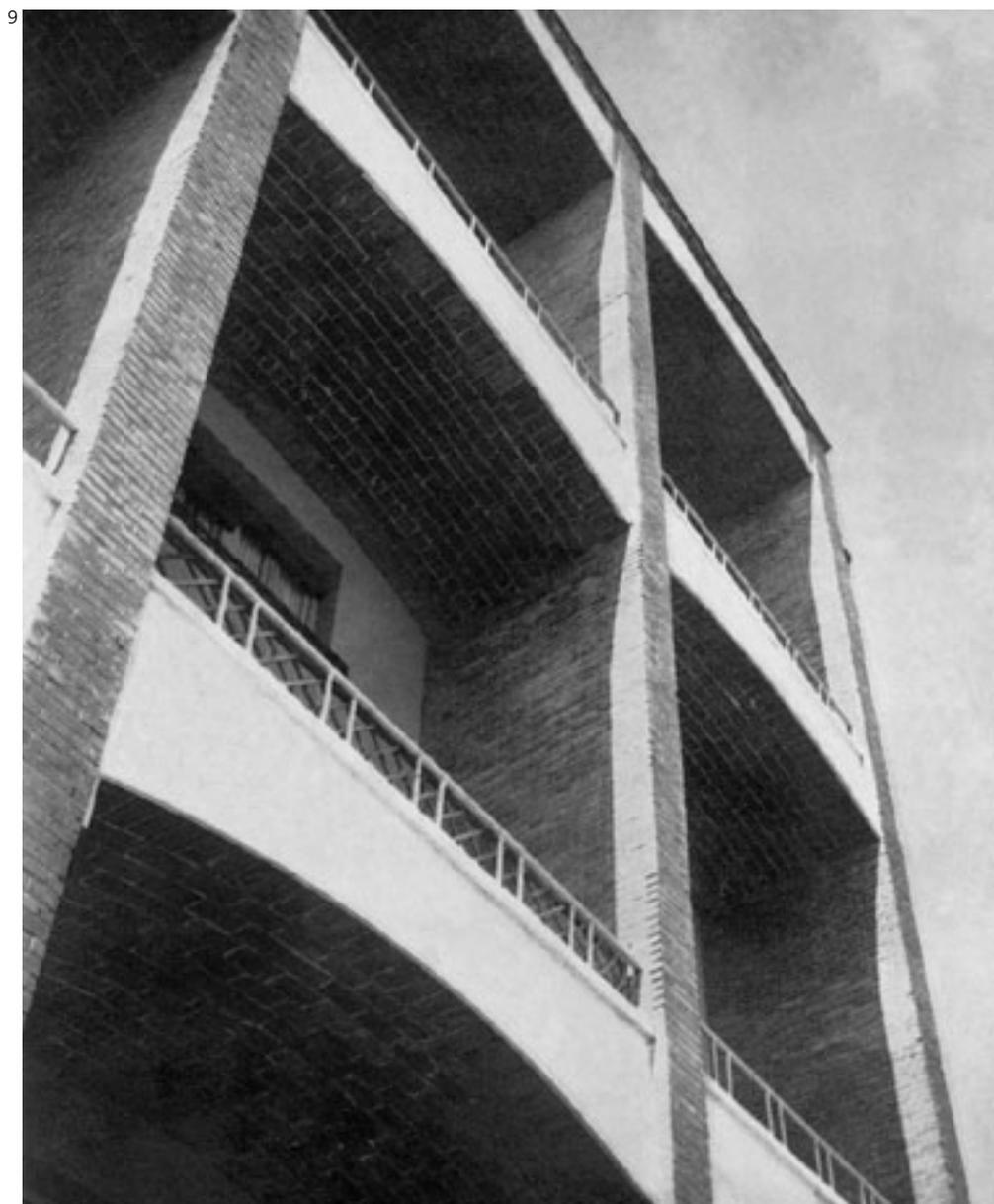


8 La Alhambra. Granada.

9 Viviendas 'Virgen del Pilar'. Madrid, 1948-49. F. Cabrero.

De ahí que me atreva a defender que si la arquitectura afín al De Stijl, a los principios de Le Corbusier o los CIAM, tardó en extenderse por España, no fue porque hubiese una 'persecución' franquista que lo impidiese, sino sobre todo porque España no la quiso, o tal vez porque había entonces otras necesidades más perentorias que atender; y al decir España no nos referimos a sus estamentos administrativos o políticos, sino a quienes vivían en sus ciudades y hacían los encargos. Para ser más precisos, no es que no gustase esa arquitectura, sino que necesitaba ser comprendida; y para eso tal vez era forzoso que alguien fuese capaz de hacer eso mismo 'a la española', de modo que resultase inteligible; y eso requería tiempo.

Que no había habido hasta entonces, pues desde el 31 al 45 todo habían sido conflictos y penuria económica, fuera y dentro. Y después, del 45 al 51, hubo que sufrir el aislamiento; resulta fácil ahora, con la distancia, hablar de autarquía; es cierto que la hubo, pero si de una parte es dudoso que esa situación fuese voluntaria y no más bien forzada por las circunstancias, de otra resulta todavía más dudoso que se le puedan atribuir los daños y perjuicios de la falta de evolución de la arquitectura, cuando el hecho es que, por ejemplo, si no se podía importar acero, porque no lo vendían o no había dinero para comprarlo, era necesario rodear el problema ingeniándose para conseguir llegar 'a la española' a lo mismo que se hacía 'por ahí', con resultados muy felices en algunas ocasiones; pero no por el orgullo de ser autárquicos, sino a la fuerza; ya que no creo que Aburto, cuando aplicaba con ingenio en sus viviendas de Quintanar o Talavera (pp. 44-55) las tesis de Moya sobre las bóvedas tabicadas, lo hiciese por elección, y si



8 SOSTRES, José María. "La arquitectura monumental". Artículo publicado en *RNA*, 1951; recogido en: SOSTRES, J. M^a. *Opiniones sobre arquitectura*. Galería-librería Yerba, Murcia, 1983, pp. 35-42.

9 Vid. BERLAGE, Hendrik Petrus. "Arte y Sociedad". Título original "Kunst en Maatschappij" (*De Beweging*, n. 5, 1909); ensayo revisado, completado y publicado por Berlage en distintas revistas a partir de 1909. Recogido en *Hendrik Petrus Berlage, Thoughts on Style 1886-1909*. The Getty Center Publication Program, Santa Mónica, 1996, pp. 277-317.

10 Desgraciadamente la incultura de nuestros días nos ha hecho retroceder en el tiempo, y ha hecho con la sucursal del Popular de Gran Vía, de Ortiz-Echagüe y Echaide, lo que las mentes supuestamente estrechas y franquistas 'de la banca al servicio del régimen' no hicieron en los años cincuenta: disfrazarla de pseudobarroco madrileño medioburgués (fig. 21, p. 273). Espero de todos modos que nadie, pasando los años, anote este desaguizado en la cuenta de las deudas culturales del sistema democrático.

más bien por necesidad. Que es a fin de cuentas el espíritu que late en el Manifiesto de la Alhambra: una declaración de principios acerca de la modernidad arquitectónica a la que se aspira redactada al amparo del palacio granadino, que se postula como monumento de monumentos de la arquitectura española y como una cierta materialización plástica antecedente de la modernidad que debía buscarse.

Es indiscutible que las circunstancias políticas y económicas influyeron grandemente, impidiendo ensayos y pruebas que podrían haberse hecho, y que no se hicieron; pero no podemos considerar sólo la vertiente negativa de esa circunstancia, ya que gracias a eso se evitieron errores que no pudimos cometer, y sucedió también en nuestro caso algo de lo que señalaba Taut a propósito de su forzosa inactividad cuando apuntaba que había sido precisamente esa imposibilidad de construir lo que le había permitido dedicarse a pensar, de modo que cuando fue posible construir, sabía qué quería hacer; francamente, escribirá en 1919¹¹, es un bien que no se pueda construir, porque así las cosas podrán madurar. Hagamos acopio de fuerzas y cuando comencemos de nuevo, estaremos seguros de nuestro objetivo y bastante fuertes para proteger nuestro movimiento del compromiso y de la degradación. Tenemos conciencia de ser 'arquitectos imaginarios'.

Así, cuando la economía y la sociedad española empezaron a estar un poco restablecidas (como lo puede estar un enfermo convaleciente apenas incorporado), la vitalidad y las ilusiones de los arquitectos, hasta entonces contenidas, se manifestaron enseguida de forma brillante, como queriendo dar forma a todo lo soñado, visto y anhelado. En esa línea hay que situar muchas de las obras aquí recogidas: en la de la brillantez posible y el esfuerzo ilusionado de quien, aspirando a más, hace, mientras tanto, lo que puede.

Es lo que parecía afirmar el propio Ortiz-Echagüe en 1966 cuando, en una conferencia acerca de su propia arquitectura¹², señalaba que así como del año 20 al 36 la arquitectura racionalista –“demasiado fría para nuestro temperamento”– apenas hizo aportaciones valiosas a nuestro patrimonio arquitectónico, en cambio a casi todos los buenos arquitectos de su época les había sido fácil sintonizar con los aires que soplaban entonces. Incluso se atreve a presentar en esa conferencia el aislamiento de los años anteriores como una ventaja, porque de este modo la incorporación de la arquitectura española a las corrientes mundiales se había producido “cuando estaba en decadencia la corriente racionalista y empezaban a marchar hacia su cénit el *organicismo* y el *neoformalismo*”.

Con todo, en la idea que se perseguía con esta obra, que era intentar 'retratar' la arquitectura española de aquel momento, cuando se plantaron los cimientos para el desarrollo que ha alcanzado en el último tercio del siglo veinte, si se quisiese buscar algún conjunto de arquitectura especialmente representativo de lo que se hizo entonces, primero deberíamos fijarnos en las experiencias y esfuerzos en el campo de la vivienda social, en el que estuvieron empeñados casi todos los mejores arquitectos del momento; y junto a eso, como ya hemos apuntado, deberíamos tener presente el conjunto de los complejos para los Institutos y las Universidades Laborales, tanto por su volumen y calidad, como por la diversidad y pluralidad de los arquitectos que intervinieron en su diseño que, teniendo en cuenta que se trató de iniciativas de impulso netamente oficial, hacen de ese conjunto algo que permite conocer el talante arquitectónico real de aquel momento. Unas y otras son obras que guardan mucha relación con los principios recogidos en la declaración de la Alhambra, ya que en ambos casos se trata de intentos dirigidos a asumir la estética y los postulados de la modernidad atendiendo a la geografía y la tradición plástica de España.

De las experiencias en el campo de la vivienda aparecen recogidas en estas páginas distintas realizaciones (de Cubillo, De la Hoz, Aburto, Artal, Recaséns, Íñiguez de Onzoño,...), mientras que del segundo grupo sólo se recoge la Universidad Laboral de Cheste, obra de Moreno Barberá (pp. 246-263), ya que, atendiendo al modo en que esta investigación se concibió, vino a resultar que sólo ese arquitecto de entre los seleccionados había llevado a cabo una obra de ese género. Laorga también proyectó una Universidad Laboral junto con López Zanón (para La Coruña), pero Sambricio consideró más interesante recoger en estas páginas los proyectos de las agrupaciones de viviendas que diseñó para uso de los militares de las bases americanas, tanto en Torrejón como de Zaragoza, que ciertamente aportan a este estudio matices enriquecedores.

11 Vid. ORTIZ-ECHAGÜE, César. “Nuestra trayectoria arquitectónica”. Conferencia en la E.T.S.A.M., en diciembre de 1966, recogida en: POZO MUNICIO, José Manuel. *Ortiz-Echagüe en Barcelona*. Ediciones del COAB, Barcelona, 2000, pp. 12-21.

12 TAUT, Bruno. Carta de noviembre de 1919. Cit. por Franco BORSI en el capítulo “La estética del expresionismo”, de *Architettura dell'espressionismo*. (BORSI, F.; KÖNIG, G. K.), Vitali e Ghianda, Genova, 1967, pp. 17-20.

10 Plan de Urgencia Social. Polígono en las afueras de Madrid. 1959.



13 Figura en ella un capítulo con el título "Centro y periferia" (pp. 41-61), así como un apartado de otro capítulo posterior titulado "El centro débil" (pp. 137-163). Cfr. RUIZ CABRERO, Gabriel. *El moderno en España. Arquitectura 1948-2000*. Tanais ediciones, Madrid 2001.

14 Aunque, siendo objetivos, ese hecho también se debe a que muchos de esos centros fueron proyectados por arquitectos que no tienen sitio aquí por ser 'demasiado importantes' (una prueba más del acierto con el que se hicieron los encargos) o porque se construyeron en una fecha que no está comprendida dentro del periodo al que se refiere esta obra.

15 El silencio acerca de Fernández Vallespín y sus obras resulta especialmente llamativo en el exhaustivo trabajo de Angel Urrutia, *Arquitectura española del siglo XX*. (Ed. Cátedra. Madrid, 1999), en el que ese arquitecto sólo aparece mencionado como colaborador de Fisac, cuando fue éste precisamente quien comenzó a trabajar como colaborador de Fernández Vallespín.

16 Ya que de puro desconocido ese edificio no figura ni siquiera en la relación de obras proyectadas por Coello que aparece recogida en la publicación más completa hecha hasta hoy sobre él. (Cfr. *Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto*. Fundación Antonio Camuñas, Madrid, 2001, pp. 268-274).

11 Universidad Laboral de Orense. 1975. J. Cano Lasso.



Esto da paso a otra consideración de interés, ya apuntada anteriormente, que se refiere a la importancia de las 'arquitecturas periféricas', entendiendo por tales las construidas lejos de Madrid y Barcelona. Es indudable que al hacer la valoración de la arquitectura actual el prejuicio centralista parece ya superado, como muestra Ruiz Cabrero en su última obra, en la que dedica amplio espacio a 'las periferias'¹³. Pero en cambio no han cambiado demasiado las cosas, ni siquiera en esa obra que acabamos de mencionar, respecto de la consideración que se hace de la arquitectura pasada, que se sigue explicando casi exclusivamente a partir de las piezas importantes, en gran parte situadas en las dos grandes ciudades de España y en sus respectivos entornos, o en último extremo atendiendo a las obras realizadas por 'sus' arquitectos en otros lugares, contempladas como 'excursiones a provincias'. Es cierto que el fervor autonomista y la puesta en marcha de Escuelas de Arquitectura por toda la península y las islas, está propiciando la proliferación de investigaciones sobre los arquitectos 'locales' y las obras construidas en los entornos geográficos inmediatos, que ha favorecido la aparición de numerosas guías de arquitectura de las diversas regiones y ciudades; pero por lo general se trata de publicaciones cuya difusión y horizontes apenas logran superar su propio ámbito geográfico.

incertidumbre

Por eso se nos ocurrió que para describir o retratar con eficacia aquel mundo de entusiasmos y novedades, en el que el aluminio, los fluorescentes o la persiana gradulux podían llegar a ser adelantos seductores, un buen camino podría ser fijarse en las obras de un nutrido grupo de arquitectos que hubieran querido hacer las cosas bien (en el sentido estético y funcional del término, adecuándose a los tiempos), pero que no fuesen primeras espadas, de tal modo que a través de las características de sus realizaciones, se pudiese mostrar qué animaba a esa parte de la arquitectura española de los cincuenta-sesenta que ahora, vista desde el siglo XXI, estimamos correcta y digna de admiración.

De entrada, como se ha puesto de manifiesto en las páginas anteriores (ver nota previa), al comenzar la tarea no teníamos un plan preconcebido, que condicionase la elección de las obras que debían ser objeto de estudio, a fin de lograr una determinada imagen o de reforzar una tesis concreta. Una prueba de esta ausencia de objetivos prefijados está en que en la relación de obras sólo aparece uno de los edificios construidos por el Ministerio de Trabajo para alojar centros escolares y de formación, a pesar de la importancia que hemos atribuido a esos edificios en las páginas anteriores¹⁴. De modo que, a fin de cuentas, los criterios de selección empleados dejaban abierta la puerta a la obtención de resultados muy dispares.

Por eso, a tenor de lo dicho, aun teniendo confianza en que llegaríamos a algo provechoso y representativo, hay que reconocer que había cierta incertidumbre acerca de los resultados; sobre todo atendiendo al carácter de investigación real, no ficticia, que se deseaba para el proyecto, para lo que era importante que hubiese terreno que explorar; así, los que íbamos a intervenir en la iniciativa no conocíamos bien algunas de las obras y personajes objeto de estudio, más allá de las escasas imágenes que de ellas se hubiesen podido ver en alguna publicación. Si algunas obras resultaban familiares, como Vegaviana, la Joyería Monés, la Iglesia de Almendrales o el Nou Camp, otras eran francamente poco conocidas, como la propia casa de Molezún en Bueu o el Mas Vidal de Pratmarsó (de las que hasta ahora no se habían publicado las fachadas y apenas había fotografías), por no hablar del edificio para el Patronato Juan de la Cierva de Fernández Vallespín, que ni figuraba en la Guía de Arquitectura de Madrid, ni aparece en otras publicaciones posteriores¹⁵, o las viviendas en Briviesca de Cubillo, perdidas en los montes de Castilla, e ignoradas por todos, o el Colegio de las Dominicas de Coello en Barañain (Pamplona) que fue necesario localizar cuando, por indicación del propio arquitecto, se supo de su existencia¹⁶; o lo que sucedió con otras obras, de las que había una información tan confusa que no se sabía a ciencia cierta ni siquiera si seguían en pie o no, como es el caso de las viviendas de Laorga en Zaragoza, que hubo que ir a ver en el lugar para establecer con precisión cuál era el proyecto que se había construido finalmente, y comprobar si alguna de las viviendas conservaba un aspecto mínimamente reconocible.

De ahí la incertidumbre que había acerca de cuál sería realmente el resultado final, y las dudas acerca de si lograríamos nuestro propósito, porque la selección fuese la correcta para el fin que nos habíamos propuesto. La duda era mayor si se piensa que en algún caso la determinación precisa de la obra u obras de los arquitectos a incluir en la investigación fue posterior a la deci-



12

sión de incluirlos a ellos, y que en algunos casos no se estableció cual sería, de las varias posibles, hasta que lo concretó quien iba a desarrollar esa parte del trabajo. De tal modo que hubo ocasiones en las que con la elección se alteró el propósito inicial¹⁷; e incluso, como se ha explicado anteriormente (vid. pp. 9-15), hubo arquitectos sobre los que se había previsto investigar que se retiraron de la lista cuando ya estaba en marcha el resto del estudio.

Por eso había dudas fundadas acerca de si los rasgos finales del cuadro lograrían reflejar de modo adecuado la evolución de la arquitectura en los años contemplados, o se obtendría una visión sólo parcial.

Finalmente, a la vista del resultado, se puede pensar que el conjunto de obras elegidas refleja bastante bien lo que ocupaba la cabeza de los arquitectos españoles en las dos décadas de las que hablamos, así como el modo en el que lograron asimilar lo que había venido sucediendo más allá de nuestras fronteras desde el comienzo del siglo, y lo que acontecía en aquellos mismos años, y el modo en el que le dieron forma con los medios de que disponían, superando en ocasiones, sin darse cuenta, los logros que admiraban.

contenido

Las obras recogidas finalmente han sido treinta y cinco, de treinta y un arquitectos distintos, organizados en veinticuatro equipos de trabajo. La gran mayoría de los proyectos son por tanto trabajos desarrollados de modo individual, lo que contradice una cierta idea que se ha repetido con frecuencia, según la cual en aquellos años casi todos trabajaban en equipo o por parejas. No era raro, desde luego, que se trabajase en equipo, pero no de modo muy estable. De manera que si, por ejemplo, Cubillo y Romany colaboraron en bastantes proyectos con Sáenz de Oíza y con otros arquitectos, en régimen casi de 'comunismo', pendientes más de la calidad de los resultados que de su beneficio o prestigio personal, a la vez cada uno de ellos trabajaba por su cuenta, produciendo arquitecturas bien distintas, como puedan serlo las viviendas para peones del primero en Briviesca o Riaño, con Jacobsen como referencia, y las del Poblado de Fuencarral del segundo, con una concepción mucho más abstracta, que se aproxima más a modelos holandeses, o más estrictamente miesianos.

De esas treinta y cinco obras, trece se refieren a proyectos de agrupaciones de viviendas y bloques, urbanas o rurales, hay cuatro viviendas unifamiliares, tres edificios para la industria, tres iglesias y cinco edificios para la enseñanza y la investigación; el resto, siete más, pertenecen a usos diversos: una casa sindical, una embajada, un campo de fútbol... La relación por sí sola da pistas acerca de cuáles eran las necesidades, o las preocupaciones de la sociedad española y en qué campos se dieron los resultados más felices. Por eso, también es interesante observar que entre las treinta y cinco obras seleccionadas figura un proyecto de urbanismo, esto es, un diseño de archi-

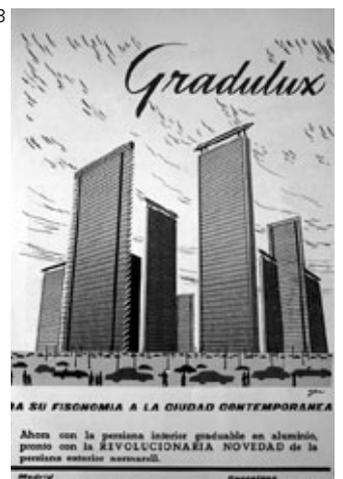
17 Es el caso de la Embajada de Brasilia que, si bien es un buen reflejo del trabajo de Leoz y del resultado de sus investigaciones espaciales, se ejecutó en una fecha que choca con el título de la obra.

12 Residencia para las Dominicas Misioneras en Barañain. Navarra, 1967. Fray Coello del Portugal.

13 Anuncio de persianas Gradulux. RNA.

14 Centro P.P.O. Pamplona, 1972-74. J. Cano Lasso.

13



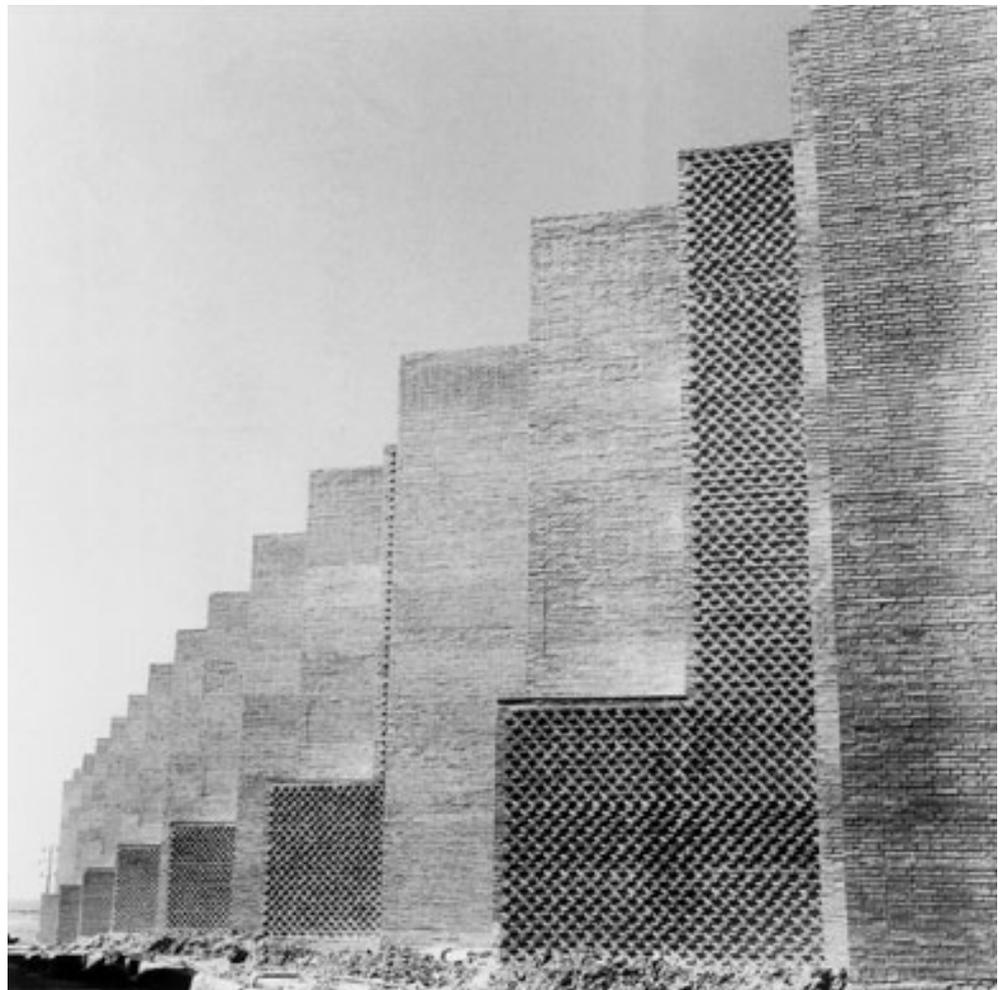
14



tectura de otra escala, como es el proyecto ganador del concurso para el centro Azca de Madrid, que es posiblemente la primera operación realizada en España por vía de concurso para intervenir en la organización de la ciudad sirviéndose de la arquitectura.

Otra observación que se debe hacer es que el grueso de las obras recogidas fue de iniciativa pública, con lo que se pone de manifiesto una realidad que también desmiente las teorías, pues a pesar de ser obras promovidas por el Estado, de una u otra forma, se comprueba que sus autores tuvieron libertad de movimiento y no sólo supieron sino que pudieron estar a la altura, sin que eso pueda tomarse como una especie de excepción a la regla (demasiadas excepciones serían); como parece parece desprenderse de lo que afirma Morales (pp. 324-325) cuando, sorprendido por la feliz arquitectura de la Universidad Laboral de Sevilla, se siente obligado a buscar una explicación a realidad tan inesperada en una iniciativa del gobierno franquista, que él encuentra en el hecho de que "a pesar del uso de la Arquitectura como arte de Estado, no se utilizan los modelos diseñados *a priori* por el propio régimen, sino que se buscan en el contexto de la revisión moderna de las vanguardias europeas, resultando una arquitectura absolutamente contemporánea". Y es que, como ya apuntamos antes, al juzgar la arquitectura debemos prescindir de si es o no 'de estado', y valorarla más o menos en atención al interés que tenga como tal arquitectura, tenga el origen que tenga.

Por lo demás, aparte de presentar o recoger algunas obras absolutamente ignoradas, entre las que destacan las apuntadas de Fernández Vallespín, Coello de Portugal, Cubillo e incluso Laorga, el conjunto de edificios recogidos no ofrece demasiadas novedades, salvo, tal vez, la constatación de su ejecución despreocupada, que en algún caso tiñe los logros de cierta incoherencia, por la indulgencia de sus autores con algunos detalles menos 'canónicos' que se aprecian en las obras, que vinieron forzados en ocasiones por las limitaciones técnicas del momento en el que se hicieron o por la falta de preparación de los operarios, que son a fin de cuentas las causas de que algunas de ellas sean sólo buenas en vez de excepcionales. En esa línea resulta





16

muy ilustrativo lo sucedido con las obras de Recaséns que incluimos (ver pp. 318-333), que recientemente ha sido necesario restaurar a fondo, tanto en su hormigón, afectado de aluminosis, como en la fábrica de ladrillo, que había perdido resistencia debido a que en su día los ladrillos se cocieron mal, lo que muestra una vez más la precariedad de los medios que se emplearon en aquellos años. A esto, entre otras cosas, nos queremos referir cuando decimos que a través de las obras aquí recogidas se ve con claridad que muchas veces aquellos arquitectos hacían lo que podían con los medios disponibles.

qué se observa

Lo primero que pone de manifiesto el conjunto de estas treinta y cinco obras es la notable sensibilidad por parte de sus autores hacia la cuestión social, que se concreta de modo efectivo en la preocupación por el problema de la vivienda, al que supieron responder no sólo con profesionalidad sino con auténtica entrega, más allá del interés económico o de prestigio, vocacionalmente, como consecuencia de una acentuada conciencia de su responsabilidad ante la sociedad. Aun sin participar del mesianismo revolucionario que caracterizó a las vanguardias europeas en los años treinta, para entonces ya superado, lo cierto es que Artal, Cubillo, Romany o Fernández del Amo, al igual que de la Hoz, Leoz o Vázquez de Castro o Ñíguez, cada cual a su manera, investigaban y luchaban a la vez que construían, conscientes de ser los demiurgos de una nueva sociedad. De la que les correspondía ser los artífices pero no los autores, ya que su misión no era tanto alumbrar la novedad social, como estar atentos para responder a las necesidades que esa plantease; de modo que fue una búsqueda de soluciones (entendida más en términos cualitativos que cuantitativos) que se mantuvo por fuerza alejada de la utopía, y próxima al individuo real y a su realidad concreta. Eran arquitectos conscientes de que no construían para un Hombre sino para hombres. Lo cual les separaba ciertamente de quienes alentaron a las vanguardias europeas que les precedieron, y tal vez también por eso apenas se encuentran intentos de aplicar el modelo corbuseriano, más anónimo, autónomo y desarraigado.

Sólo Artal se planteó la construcción de su personal 'Unité'. Es cierto que, en Madrid, De la Sota y Cubillo lo habían intentado en su urbanización para el Manzanares, y que si no la construye-

16 Centro comercial AZCA. Madrid. Estado actual.

17 Facultad de Derecho. Valencia, 1959. F. Moreno Barberá.

17





18 Complejo de Zehlendorf. Berlín, 1926-31. B. Taut.

ron fue porque no se lo consintieron¹⁸; pero no lo es menos que salvo ese intento y el de Corrales en Coruña, unos años después, no hubo en España muchos más que se conozcan, también posiblemente por imposibilidad técnica, aquella que pone en evidencia Rovira cuando señala que el año en que se iniciaba la construcción del Nou Camp con aquel 'mal acabado hormigón' era el mismo en que se estaba terminando la Unité de Marsella, que ocupó entonces la portada de la *Revista Nacional de Arquitectura*.

De todos modos la justificación del desinterés por el modelo de la 'Unité más que en razones técnicas, se deba buscar posiblemente en el hecho de que los arquitectos no viesen clara la aplicación del modelo que ofrecía, porque en él se agudizaba lo que Hurtado apunta (vid. p. 338), comentando las obras de Romany, en relación con los ejemplos que pudieron conocer aquellos arquitectos en sus viajes por Europa, en los que si tal vez pudieron descubrir tipologías y estándares nuevos, a la vez tuvieron que comprender que se trataba de modelos que entonces no eran aplicables en España. Otro factor que también pudo influir en ese rechazo fue el criterio paisajístico y organicista, de atención a la escala del hombre y de asentamiento en el terreno, que son notas que se perciben en la mayoría de las obras de esos años como presupuestos indeclinables. Ya que, como luego señalaremos, parece que, en términos generales, el arquitecto español al disponer sus edificios prefería esquivar los árboles, para adaptarse al paisaje existente, como hace Fernández del Amo en Vegaviana siguiendo la práctica de las *siedlung* de Taut, sin imponer los edificios como paisaje fundamental alternativo, como practicaba Le Corbusier.

Incluso cuando las viviendas se agrupan en bloques, como en los casos de Caño Roto, en los Diez Mandamientos o en Fuencarral, los arquitectos procurarán fragmentar la edificación y buscar una adecuada proporción entre lo edificado y el suelo libre, con arbolado, en un marcado intento por dar escala humana a la urbanización. No digamos ya nada cuando se trataba de proyectar nuevos asentamientos rurales, como en los casos de Aburto en Quintanar, de Laorga en Zaragoza o De la Hoz en Montilla, y sobre todo en el mencionado de Vegaviana.

Ahora bien, por lo que se refiere a la vivienda en España en esos años, se han llevado a cabo recientemente interesantes estudios, y a ellos nos podemos remitir, porque, aunque muchos se hayan centrado casi exclusivamente en las actuaciones llevadas a cabo en Madrid y en su entorno, ilustran muy bien los aspectos conceptuales y el ambiente que rodeó la investigación en ese campo en aquellos años en toda España¹⁹. Aquí sólo nos interesa poner en evidencia la preocupación existente hacia esta cuestión, y mostrar el modo claro y directo con el que abordaron la solución del problema los arquitectos de entonces, tanto los mejores como los más discretos, en un trabajo muchas veces entusiasta, pero siempre limitado por la urgencia y la falta de medios, económicos y técnicos.

Por eso, más que las novedades tipológicas o las aportaciones programáticas concretas de los proyectos, interesa destacar la pobreza de medios con la que hubo que llevarlos a cabo, así como mostrar que fue un fenómeno que se dio en toda España y no sólo en Madrid o Barcelona, de lo que los edificios de Artal o Recaséns son una interesante muestra; si bien, de las obras aquí reunidas la más significativa en ese sentido sea posiblemente el conjunto de viviendas construidas por De la Hoz en Montilla (pp. 122-131), no sólo por tratarse de viviendas edificadas en una población menor y no en una gran capital, sino por la carga de investigación que llevó aparejada su edificación, ya que, a pesar de saber que se movía en presupuestos de penuria, como apunta Sambricio, el esfuerzo del arquitecto llegó hasta el diseño del mobiliario, además de plantear un concepto de vivienda que suponía un avance notable en la consideración de los mínimos necesarios y en el aprovechamiento de la superficie disponible. El compromiso social que denotan todos esos esfuerzos, bien representados en estas páginas, muestra asimismo la asunción tardía pero firme, por parte de los arquitectos españoles, de las preocupaciones que habían animado a las vanguardias europeas treinta años antes: como ellos se sentían abanderados en el avance de la nueva sociedad. Asumiendo las preocupaciones de aquellas vanguardias asimilaron también sus modelos, sobre todo el holandés, que era el que mejor conocían, con su urbanismo de escala humana, y el alemán, con su apego a la tierra y al territorio, que veían materializado de modo especialmente brillante en las colonias residenciales o *siedlung* de Taut, conocidas y admiradas en España ya antes de la guerra civil²⁰; sobre todo la Grobsiedlung Britz o la Waldsiedlung ('colonia en el bosque') de Berlín-Zehlendorf, en las que los edificios habitan el paisaje, que respetan y en el que se sitúan con naturalidad; se trataba indudablemente de

18 Vid. HURTADO TORAN, Eva. *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del Río Manzanares*. 1953. Fundación COAM, Madrid, 2002.

19 Destacan sobre todo: SAMBRICIO, Carlos. *La vivienda en Madrid en la década de los 50; el plan de Urgencia Social*. Electa, Madrid, 1999; y *Un siglo de vivienda social (1903-2003)*. Ministerio de Fomento, Madrid, 2003.

20 Así, por ejemplo, en el número de enero de 1929 de *Arquitectura* aparecen publicadas las *siedlung* Berlín-Britz y Berlín-Zehlendorf de Taut acompañando un artículo de P. Linder titulado "Arquitectos pensad y construid con sentido social", *Arquitectura*, enero 1929, n. 117, pp. 12-22.

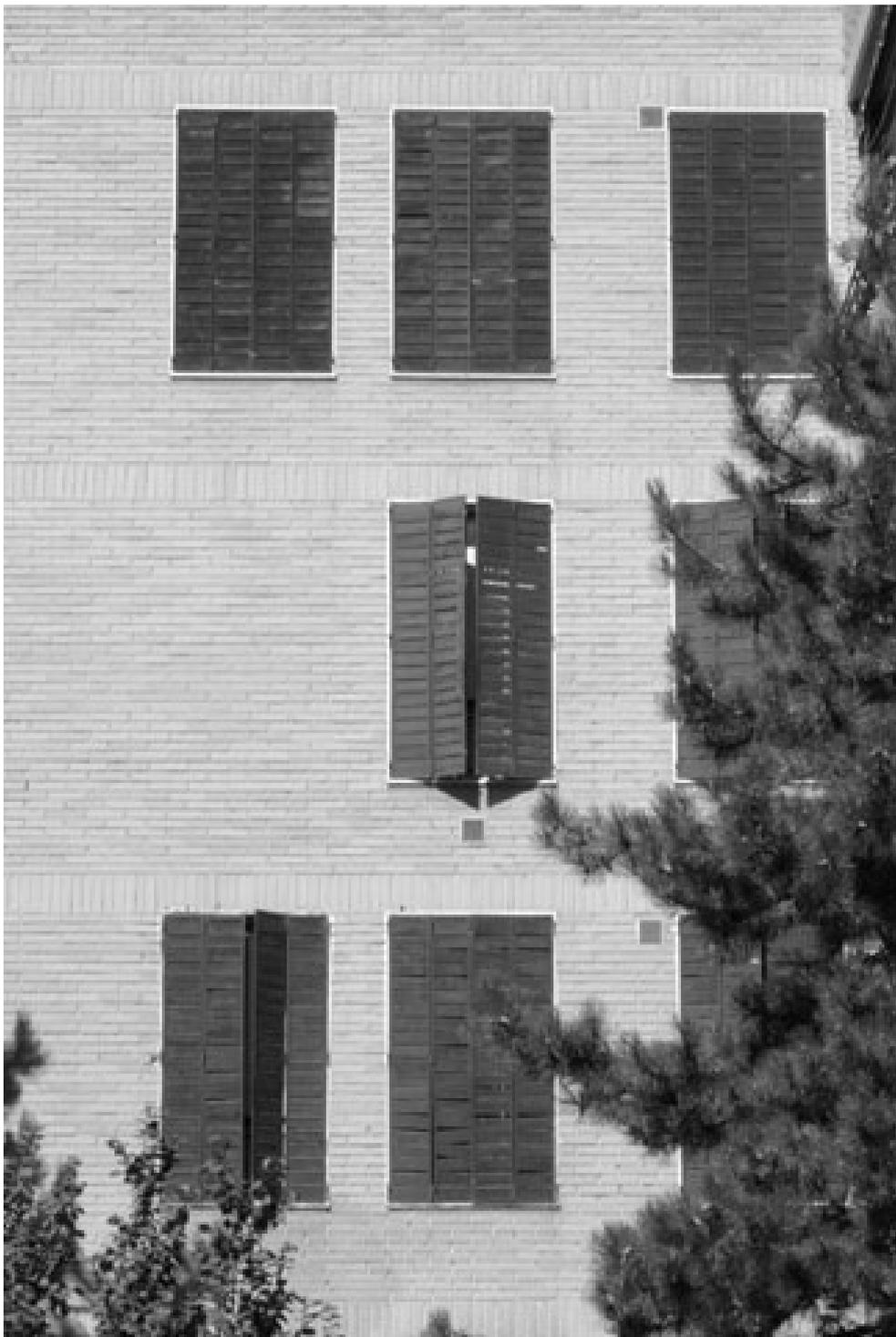
buenas referencias que eran aplicables, respectivamente, en las nuevas barriadas de las ciudades españolas y en los nuevos poblamientos que se plantearon durante la reconstrucción nacional. Si bien también hay que tener en cuenta en los dos casos, la influencia que pudieron ejercer a su vez los ejemplos italianos, tanto las nuevas poblaciones creadas en el Agroponentino antes de la guerra, como los barrios romanos construidos en la primera postguerra, pocos años antes que los edificios españoles a los que ahora nos estamos refiriendo.

Por otra parte en este campo de la vivienda social, el ejemplo americano no era una referencia excesivamente útil, salvo por lo que se refiere a los aspectos estéticos, como pueda serlo la asunción del principio miesiano de la manifestación exterior de la estructura repetida, ortogonal y simple, que aparece tanto en la intención compositiva de Romany en Fuencarral (pp. 334-345) como en la de Vázquez de Castro e Íñiguez en Caño Roto (pp. 346-359).



19

19 Lovell House. Los Ángeles (California), 1927-29. R. Neutra.
20 Viviendas experimentales. Torrejón de Ardoz. Madrid. Rafael de la Hoz.



20

21 Vid. BOHIGAS, Oriol. "Una posible Escuela de Barcelona". Recogido en *Contra una posible arquitectura adjetivada*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969.
 22 HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The International Style: Architecture since 1922*. MoMA, New York, 1932; versión castellana *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Galería-librería Yerba, Murcia, 1984.
 23 Cfr. AC-GATEPAC, 1934, n. 15. Ed. facsimil. AC-GATEPAC (1931-1937). Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
 24 A modo de ejemplo, Regino Borobio (1895-1975), en Zaragoza, recibió con regularidad, desde 1920 hasta 1942 (ya iniciada la Segunda Guerra Mundial), cuatro revistas alemanas distintas, y en la Escuela de Arquitectura de Madrid hasta 1920 se recibían diez revistas en alemán, de un total de 27 suscripciones. (Cfr. *RNA*, agosto 1951, n. 118, pp 9-16; LÓPEZ OTERO, Modesto. "Cincuenta años de enseñanza de la arquitectura").



21

Los modelos que emplearon aquellos arquitectos para materializar sus ilusiones fueron variados; tal vez los más imitados fueron los holandeses e italianos, según que se tratase de arquitectos formados en Madrid o Barcelona, respectivamente; desde luego esos eran los más conocidos, a través de viajes y publicaciones; aunque, como destaca Grijalba hablando de Cubillo, simultáneamente iban cobrando importancia los referentes nórdicos (Jacobsen, Aalto, Asplund), cuyas influencias son evidentes en muchos casos, para desasosiego de alguno, como veremos luego. A fin de cuentas podríamos aplicar a los arquitectos de toda España lo que Bohigas apuntaba hablando de los que integraban la supuesta 'Escuela de Barcelona', de la que el tiempo desdibuja cada vez más los contornos; según Bohigas²¹, aquellos arquitectos estaban más interesados en Wendingen que en De Stijl, en el manierismo que en el renacimiento pleno, y preferían el titubeante Aalto al sencillo y coherente Mies.

Desde luego lo que sí resulta evidente es que la referencia en esos años es mucho más directa a la obra en América de Neutra, Mies o Breuer que a la de Le Corbusier o los postulados de los CIAM. Es claro que para estos arquitectos era más atractivo lo que se hacía más allá del océano –también por la secular vocación americana de España– que lo que llegaba del otro lado de los Pirineos, mal que les pese a los que desearían que las cosas hubiesen sido de otro modo. Si acaso, curiosamente, y como reafirmando este aserto, se produjo una importación indirecta de los modos corbuserianos al imitar la interpretación que de ellos hicieron los arquitectos del movimiento brasileño (Niemeyer y Costa sobre todo).

Para justificar esa tendencia 'americanista', no es necesario desde luego recurrir al tópico del colonialismo comercial americano que siguió a la segunda guerra mundial, pues aunque es indudable que el atractivo de la 'american life' tuvo su peso, al igual que la construcción de las bases americanas, como luego veremos, sin embargo no hay que esperar al desembarco de *Mister Marshall* para percibir esa influencia, pues la arquitectura americana ya tenía fuerte presencia en España desde finales de los años veinte, cuando la modernidad arquitectónica balbucía, y empezaba a saberse en España 'lo que estaba pasando fuera'; así, por ejemplo, en la revista del GATEPAC la arquitectura que más presencia tuvo no fue propiamente la de las abstractas formas blancas de la arquitectura internacional de Hitchcock y Johnson²² o la de Le Corbusier, sino la brillante y sofisticada de Neutra, que fue la única a la que la revista dedicó un número casi monográfico²³. De forma que la arquitectura americana (o 'europea' en América, para ser más precisos) ya entonces era la meta soñada, el paraíso inalcanzable, que establecía, por supuesto, un horizonte técnico, pero también un anhelo cultural. Era una influencia que, en ocasiones, se ejercía directamente, pero que llegó sobre todo a través de las publicaciones alemanas y holandesas de los veinte y treinta que se recibían asiduamente en España (Wendingen, Innen Dekoration, Wasmuths y otras²⁴), que pusieron a los arquitectos españoles en contacto con modelos lejanos pero muy atractivos, con los que sintonizaban fácilmente gracias a su novedad y al refle-

21 Plaza del Ayuntamiento de San Isidro de Albaterra (Alicante), 1953-56. J. L. Fernández del Amo.
 22 Comedores de la SEAT. Detalle, Barcelona. 1954-56. C. Ortiz-Echagüe y R. Echaide.



22

jo romántico-barroco subyacente tanto en las formas del expresionismo alemán y holandés como en las de la arquitectura orgánica, con las que los arquitectos españoles entraban en resonancia más fácilmente que con las abstractas del neoplasticismo, a causa de la raíz barroca del pensamiento arquitectónico español tradicional.

Indudablemente en los años cincuenta esa admiración por lo americano creció entre los arquitectos españoles, al sumarse el interés por su adelanto técnico al meramente formal; y con él, surgió el deseo de ‘peregrinar’ a Nueva York, Chicago,... para conocer de primera mano aquellas obras y aquel modo de trabajar. Resulta muy elocuente en ese sentido el hecho de que en los números de los primeros años de *Informes de la Construcción*, fuesen muy abundantes los ejemplos de obras de arquitectura norteamericana; es muy elocuente el comentario que Carlos de Miguel recogido en *Revista Nacional de Arquitectura*, en 1953²⁵, a propósito de una obra de Neutra, cuya perfección suscitaba en él la necesidad de reconocer la imposibilidad de hacer en España esa arquitectura, realizándola con la misma exactitud con la que se fabrica un coche o un avión; el comentario resulta más revelador si recordamos lo señalado antes acerca de la publicación de las obras de Neutra en *AC*, porque el asombro de De Miguel sirve para poner de manifiesto el autismo que afectaba a ciertos arquitectos españoles²⁶. Por eso la beca de Oíza en USA o la estancia de De la Hoz en el MIT, podrían tomarse como muestras ejemplares de lo que todos hubiesen deseado poder hacer en aquellos años: aprender a ‘construir’ al mismo tiempo que aprendían a ‘vestir’ lo construido con una forma adecuada; que es, a fin de cuentas, lo que vino a afirmar Alomar, a su regreso de los Estados Unidos, en una célebre conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, en 1949²⁷, en la que llegó a proponer a Norteamérica como ‘la moderna Roma’, “cuyo genio fue constructor y organizador dominando la técnica”. Una presencia americana creciente que ponen también de manifiesto las dos conferencias que pronunció Sartoris a continuación de la de Alomar, en el mismo Colegio de Arquitectos²⁸, en días sucesivos, que sirvieron de contrapunto a la de aquel, pues en ellas, frente a la arquitectura de la ‘nueva Roma’ planteada por Alomar, Sartoris reivindicó precisamente la supremacía de la arquitectura ‘latina’, en unos términos que ponían de manifiesto su temor a la extensión de los modelos no mediterráneos. Un temor que no fue a menos con el paso del tiempo, sino al contrario, pues unos años después, en otro artículo, recogido también en *Cuadernos*, el crítico italiano no planteaba ya la arquitectura anglosajona tan sólo como una simple amenaza, como hiciera en 1949, sino como un engaño para gente poco inteligente, haciendo una llamada enérgica a la recuperación del sentido común, para no dejarse aprisionar en la trampa de los ‘jeroglíficos nórdicos’, en alusión a la arquitectura de Aalto, ni sucumbir tampoco a la seducción engañosa de la arquitectura orgánica, que era, a sus ojos, un ‘espejuelo para cazar alondras’; esta última expresión, que daba título al artículo²⁹, recuerda otra similar empleada por Oud unos años antes cuando, en defensa de su edificio de la Shell, ponía en guardia contra el peligro de dejarse llevar por los brillos deslumbrantes de la nueva arquitectura: “Alabamos los nuevos edificios mucho más de lo que lo merecen, decía Oud, aunque indudablemente tengan mucho mérito. Comprendo muy bien que la gente se alegre al ver el vidrio, el acero y el perfil simple del edificio de las Naciones Unidas, pero, me duele decirlo, me vienen a la cabeza las cuentas de vidrio con las que los indios primitivos se verán inducidos a entregar sus mejores productos a los invasores. Temo que nosotros, arquitectos, estemos echando fuera muchos de nuestros mejores productos a cambio de ese centelleo”³⁰.

25 Vid. DE MIGUEL, Carlos. “Oficina de una compañía de seguros en los Ángeles”, *RNA*, junio 1953, n. 138, pp. 35-38.

26 Ya que no podemos olvidar que a la vez que De Miguel escribía esto, Ortiz-Echagüe estaba construyendo en Barcelona los pabellones de los Comedores para la SEAT, con la precisión técnica que aquél consideraba imposible entonces en España. Simplemente, él no lo sabía.

27 ALOMAR, Gabriel. “El momento actual de la arquitectura norteamericana”. Conferencia, 4 de mayo de 1949; recogida en *Cuadernos de arquitectura*, 1950, nn. 11-12, pp. 28-37.

28 SARTORIS, Alberto. “Las fuentes de la nueva arquitectura” –7 de mayo de 1949– y “Orientaciones de la arquitectura contemporánea” –9 de mayo de 1949–, conferencias en el Colegio de Arquitectos de Barcelona; recogidas en *Cuadernos de arquitectura*, 1950, nn. 11-12, pp. 38-55.

29 SARTORIS, Alberto. “Espejuelo para cazar alondras”, *Cuadernos de arquitectura*, 1954, n. 17, pp. 191-195.

30 OUD, Johannes Jacobus Peter. “El edificio de la Shell holandesa”. Conferencia en La Haya (9 de julio de 1951); recogida en *J.J.P. Oud. Architettura olandese*. Franco Angeli Editore, Milán, 1981, pp. 185-189.

23 Ayuntamiento de Rødovre. 1954. A. Jacobsen.



31 SARTORIS, A. "Espejuelo para cazar alondras". Op. cit.

32 Para darse cuenta, por ejemplo, de la importancia que tuvieron esas influencias denunciadas por Sartoris, basta con leer los dos artículos que publicó Moya, entonces en el ápice de su importancia como crítico, en *RNA*, en 1950 –nn. 102-103–, bajo el título "Tradicionalistas, funcionalistas y otros (I y II)"; en los que, además de defender al igual que Sartoris, un 'sui generis' clasicismo 'a la española', arremetía contra el funcionalismo y la arquitectura orgánica, pudiéndose leer cosas como éstas, referidas en concreto a los 'brise-soleils': "parece que la sensación de libertad del hombre actual es la que se tiene tras unas rejas y que el mundo exterior que se debe ver es el que disponga para siempre el arquitecto si las láminas del *brise-soleil* son fijadas (...). Aunque Niemeyer es el mayor propagandista del sistema, concluye, es una rara ironía que no se le haya ocurrido a él. (Cfr. *RNA*, 1950, n. 102, pp. 261-269).

33 ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Nuestra trayectoria arquitectónica", recogida en *Ortiz-Echagüe en Barcelona*. Op. cit., pp. 12-21.

34 Sobre el viaje de Neutra ver *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre de 1954, pp. 11-14. Acerca del de Aalto ver *RNA*, abril 1952, n. 124, pp. 18-36.

Eran miedos razonables, pues tanto desde el punto de vista técnico como desde el formal la arquitectura norteamericana se había convertido en la aspiración soñada y el modelo a imitar, ya fuese directamente en la arquitectura de Neutra, Wright, Mies, Gropius o Breuer, o indirectamente, a través de su interpretación en las concepciones de los arquitectos nórdicos (Saarinen, Aalto, Jacobsen) o en la nueva arquitectura latinoamericana, sobre todo la brasileña de Niemeyer y Lucio Costa, formalista y barroca, de la que podemos considerar deudores tanto el prisma cristalino del Colegio de Arquitectos proyectado por Busquets, como los parasoles de la Gustavo Gili e incluso la ordenación de Perpiñá para Azca. Pero en cualquier caso tanto la postura de Alomar como esos avisos de Sartoris ("por lo que hace a la influencia nórdica si yo fuese español estaría doblemente asustado", llega a señalar en el tercero de los artículos mencionados³¹), revelan el peso que, para bien o para mal, estaban adquiriendo aquellas formas de arquitectura³².

En las obras recogidas en este libro esa tendencia se deja ver claramente en las formas empleadas por Ortiz-Echagüe, Busquets, Ballesteros i Figueras, Pfeifer... así como en las colonias de viviendas unifamiliares de Laorga (pp. 198-213); pero ciertamente en esos casos no suponía ningún peligro ni para sus proyectos, ni para el futuro de la arquitectura española, por grande que fuese la influencia americana que se perciba, y desde luego es dudoso que Sartoris pensase en las obras de estos arquitectos al formular su advertencia.

Podemos pensar más bien que esas diatribas iban dirigidas contra las imitaciones baratas de ellas que se produjeron en la década siguiente, en la que la bonanza económica y el empuje del desarrollo industrial provocaron la aparición de una arquitectura vulgar y sin gusto, comercializada y banal, que añadió, al tedio propio de la repetición manierista, la vulgaridad ocasionada por la pérdida de la calidad compositiva y de las proporciones correctas que caracterizaban a buena parte de la arquitectura precedente, trocando en ramplonería la sencillez que distinguió a aquella. Por desgracia ésa fue la nota distintiva de gran parte de la arquitectura que se proyectó en la década de los setenta, invadiendo las ciudades y los campos, que se plagaron de ejemplos lamentables de mala arquitectura; como ya había advertido Ortiz-Echagüe cuando expresaba, en la conferencia antes mencionada³³, su temor a que el recurso generalizado al 'racionalismo' por parte de todos los arquitectos, y no ya sólo por los arquitectos que sabían emplear esos resortes compositivos, diese lugar a la proliferación de una arquitectura carente de calidad. Efectivamente, como él señalaba entonces con certera intuición, en los años siguientes el efecto sumado de una gran cantidad de trabajo, con una inusitada abundancia y variedad de materiales y un contacto continuo con lo de fuera, que no se logró asimilar bien, desbordaron la capacidad de la mayoría de los arquitectos, con nefastas consecuencias para los proyectos que salían de sus tableros y para la arquitectura en general. Pero eso, a pesar de las críticas vertidas entonces por Sartoris, no es achacable a la influencia de la estética o el modo de construir americanos, aunque sí sea cierto que la praxis mercantilista y pragmática del hecho constructivo que les distingue, con menor preocupación hacia los contenidos culturales, pueda haberlo favorecido.

El hecho cierto es que la construcción de las bases americanas fue, sin duda, la ocasión propicia para que muchos arquitectos españoles, implicados en el proceso, entrarán en contacto con el modo científico y exacto de construir propios de la arquitectura norteamericana sin necesidad de ir hasta allá. Les deslumbraba tanto que Pfeifer, años después, sigue afirmando que en España "la arquitectura comenzó con los americanos". Aun sin llegar a tanto, es un hecho innegable que el modo exacto y preciso de hacer arquitectura de Neutra y su equipo de arquitectos, con quienes colaboraron unos cuantos arquitectos españoles en aquellos años, influyó notablemente en el modo de trabajar de muchos de ellos: Ortiz-Echagüe, Laorga, Moreno Barberá, Perpiñá, Pfeifer... Y no sólo en el de ellos, que se vieron más o menos directamente implicados en el trabajo generado por las bases, sino en el de muchos otros; a la influencia de esa arquitectura podemos atribuir, por ejemplo, el recurso por parte de Molezún o Pratmarsó a los grandes vuelos de las losas de hormigón que definen la Casa Tornos del primero o el Mas Garbà del segundo, con las que enmarcan la visión del paisaje y el entorno desde el interior de aquellas. Los valores plásticos y paisajísticos de las obras de Neutra y Wright alimentaron buena parte de la investigación formal de aquellos años. Las visitas de Neutra y Aalto a Madrid (y Barcelona), mediados los cincuenta³⁴, fueron hitos tan importantes como la labor crítica y las conferencias y estancias de Gio Ponti o Sartoris, en Barcelona sobre todo, pero también en Madrid. E incluso más, si atendemos al recuerdo que conservan de aquellas estancias los que estuvieron presentes, que les mueve a evocarlas inevitablemente, lo mismo Ortiz-Echagüe que Corrales, Fernández Alba...

24 Portada de Wendingen. Jan Toorop, 1919.



Tal vez ese contacto con la precisión americana, que entonces parecía tan inalcanzable como los viajes a la luna, se pueda atribuir, en parte, la aparición de un cierto toque irónico y algo surrealista que parece apreciarse en algunas de las mejores obras de aquellos años, como una suerte de pose estética con la que dar respuesta a la disyuntiva ineludible que representaba el deseo de alcanzar la intelectualización técnica y formal de los procesos constructivos por una parte, y por otra, frente a ella, la necesidad de aceptar la realidad cotidiana, prosaica, ruralizada y pobre de lo que era posible construir, que obligaba a un realismo entendido, en palabras de Moneo, no como un dictado estético sino como la exigencia ética de un modo de razonar reclamado por la continuidad entre el pensamiento y la acción, que en términos de arquitectura se concretaba en el respeto a los usos y la honradez constructiva³⁵, compatibles sin duda con el surrealismo formal.

Descartada la escapada utópica, nada adecuada al carácter hispano, el surrealismo se convirtió en ocasiones en un refugio intelectual atractivo con el que dar una respuesta culta a la cuestión, ya que permitía absorber el choque entre la realidad social, atrasada intelectualmente y sin pulso, y el deseo de asumir las ideas que dominaban la vanguardia europea.

En esa línea el caso de Vegaviana se puede proponer como paradigma. En un escenario que podría parecer preparado para rodar una película de Buñuel, el poblado ofrece una de las visiones privilegiadas de ese surrealismo práctico, provocado mediante la arquitectura. En las fotografías de Vegaviana, que popularizó Flores, y que después se han convertido en la imagen oficial del poblado, al tiempo que en el icono por excelencia de la reconstrucción nacional de postguerra, sorprende la fuerza de las formas arquitectónicas que aparecen en ellas, con series repetidas de piezas elementales, blancas y geoméricamente puras, que parecen abandonadas en medio del campo inculto, hasta entonces sólo ocupado por las formas espontáneas y curvilíneas generadas por la naturaleza; frente a ellas, las nuevas presencias, geoméricamente puras, elaboradas, repetitivas y racionales, distantes y extrañas a lo que sucede a su alrededor, provocan un fuerte contraste en las fotografías con las de los animales que aparecen acompañándolas, vagando a su aire; al igual que chocan con las figuras de las mujeres tocadas de negro a las que se ve, mientras hacen la colada, mirando de lejos algo que parece que 'no fuese con ellas', pero que, sin embargo, son sus viviendas; esas figuras ¿vivas? confieren a las escenas, abstractas pero reales, que las fotografías han detenido, el aspecto de auténticos collages fantásticos; la fuerza de esas inevitables presencias, reales y prosaicas, nacidas de la tierra, hacen que esa arquitectura, voluntariamente esencial e implantada, llegada de fuera, adquiera, por contraste, el carácter de una creación onírica e irreal, no apta para esos habitantes ni para esos parajes, como si de un decorado se tratase; de este modo el mundo rural, espontáneo y diverso que, por otra parte, tenía vida propia, se veía atraído hacia el ámbito de lo racional, del que procedía la serie repetida de las elementales formas blancas. En este poblado los edificios vienen a ser, en cierto modo, los 'objects trouvés' de Duchamp, que parece que hubiesen sido abandonados en un ámbito humano que no les corresponde, obligando a unos y otros a una fantástica simbiosis. No es extraño que aquellos poblados despertasen admiración y desconcierto dentro y sobre todo fuera de España, por el asombro de que 'eso' se pudiese haber hecho 'ahí' y entonces.

Ese escenario abstracto en el que se sitúan los 'iconos de la ruralidad hispana' (el burro, el niño que mira, la mujer de negro,...), genera una concepción plástica que evoca levemente en clave rural las imágenes irreales, oníricas, tocadas de inhumanidad, que plasmaba De Chirico en sus paisajes urbanos que, por otra parte, resultan muy coherentes con el temperamento artístico, rompedor y vanguardista de Fernández del Amo, y también con el momento vivido por la arquitectura y los arquitectos españoles en aquellos años, que estaban de continuo moviéndose entre la exaltación de lo rural en la Ferias del Campo, la fascinación por la perfección del aluminio, admirado en las obras de Neutra, y las necesidades perentorias de un país atrasadísimo en el que se hacía lo que se podía.

Esa suerte de surrealismo, tenuemente presente en esas y otras obras de éste y otros arquitectos, es una nota más de las que perfilan el pensamiento artístico de aquellos años, en los que no resultaba extraño ver reflejado en las obras el efecto del choque violento entre lo que se anhelaba y la ineludible realidad que caracterizaba muchos de los acontecimientos y situaciones del país; por ejemplo, si nos referimos a las nuevas viviendas de carácter social que se construyeron, no podemos olvidar que mientras los arquitectos luchaban denodadamente para conseguir la



25 Chabolas en las afueras de Madrid. 1956 (de *La Quimera Moderna*).

35 MONEO, Rafael. *Gerardo Cuadra, arquitecto*. Ed. Cultural Rioja, Logroño, 2002, p. 9.

36 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L. "La arquitectura española en el siglo XX", recogido en *Palabra y obra. Escritos reunidos*. Op. cit., pp. 53-63.

37 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L. "Pregón de la fiesta de Vegaviana", recogido en *Palabra y obra. Escritos reunidos*. Op. cit., pp. 109-112.

38 SAÉNZ DE OÍZA, Javier. "Vegaviana", Catálogo de la exposición "Vegaviana, un pueblo del Instituto Nacional de Colonización". Ateneo de Madrid, marzo de 1959.



26 Grupo de viviendas de la Obra Sindical del Hogar. *Hogar y Arquitectura* nn. 55-56, 1965, p. 15.

mejor vivienda posible, optimizando su diseño y calidad, e incluso, como De la Hoz, hasta diseñando los muebles, hubo ocasiones en las que fue necesario recurrir a las fuerzas del orden (la Guardia Civil) para arrastrar a la fuerza, fuera de las cuevas en las que habitaban, a los que debían ocupar las nuevas viviendas recién construidas. El surrealismo, como actitud de corte realista teñida de ironía, se convertía de este modo en una suerte de refugio para la modernidad, mediante el ofrecimiento de una versión intelectualizada y abstracta, que tiene algo de inalcanzable o incomprendible, de lo que sin embargo no podía dejar de ser rural, prosaico y cotidiano. Se trataba de mirar hacia adelante para provocar el progreso (en ocasiones imposible), a base de llevar poco a poco los adelantos de la ciudad al campo, sin preocuparse de la rémora que suponía la realidad circundante; pero sin poder tampoco ignorar que era más bien el campo el que invadía las ciudades de modo creciente e imparable; cuestión que, por lo que al progreso de la arquitectura se refiere, tampoco era tan dañina, si damos crédito a la afirmación de Fernández del Amo de que "la mejor arquitectura de España está hecha por el pueblo. Nos hemos puesto los arquitectos a hacer arquitectura y no hemos podido nunca mejorarla"³⁶.

Eclos de esa situación y ribetes de esa 'lucha contra la realidad' que desplegaron entonces los arquitectos, aparecen en las palabras que el propio Fernández del Amo dirigía a los vegavianenses en 1990, apenas treinta años después de haber creado 'ex-novo' para ellos aquella población: "Defendedos de la tentación de abandonar vuestra tierra. (...) La humanidad no va ya hoy tras el señuelo de la era industrial y la voracidad del consumo. Estamos hartos: ahorraos el viaje de ida para no volver defraudados"³⁷.

Esa obra de Fernández del Amo es también, desde otro punto de vista, uno de los mejores exponentes de la actitud de aquellos años de respeto hacia el territorio y las preexistencias geográficas y paisajísticas, que, como se ha apuntado antes, es una de las notas que caracterizó a gran parte de la arquitectura española de esas décadas, antes de que el *boom* constructivo de las siguientes invadiera tristemente el territorio y los campos, sin respeto ni criterio.

En Vegaviana, como apunta agudamente Marisa García, recogiendo un comentario de Sáenz de Oíza, se da la paradoja de que la urbanización, que parece moverse esquivando los árboles, acabó siendo el refugio para la vegetación preexistente, que fuera del perímetro edificado desaparece casi por completo a fin de liberar tierras para el cultivo, que era la razón de ser del nuevo asentamiento. "Vegaviana nace con árboles. (...), apunta Oíza. El arquitecto supo, entre encinas y con encinas, levantar una geometría perfecta de casas blancas. (...) Vegaviana es una forma poética de decir: si la transformación en regadío -hacha para la encina- barre el árbol, ahí está el nuevo pueblo dándole cobijo en sus calles, en un mutuo intercambio árbol-hombre de amor y subsistencia"³⁸; esto es, de nuevo, la lógica subvertida.

El mismo arquitecto reconoce que ese respeto por el árbol no fue un hecho casual: "con ocasión de proyectarse un pueblo sobre la cuenca del Alberche, dirá en 1974, fijé deliberadamente la atención en la vegetación espontánea, plantas silvestres, arbustos y jaramagos florecidos en sus orillas, por el propósito que llevaba de establecer la edificación de forma tal que circundase áreas en las que esta vegetación permaneciese. (...) Fue entonces, allá por el año de 1950, cuando concebí este sistema de ordenación general del poblado, que no se realizó y que llevé a cabo en los montes y encinares de Cáceres con el pueblo de Vegaviana"³⁹.

Para bien de las gentes y de la arquitectura que se hizo entonces, esta actitud de Fernández del Amo no fue sólo suya; se ve también, si bien de otro modo, en Laorga, Ortiz-Echagüe, Vázquez Molezún, Pratmarsó, Moreno Barberá, De la Hoz, Cubillo, ... y puede deberse tanto el rechazo de las arquitecturas apátridas del Bauhaus o Le Corbusier, como sobre todo a la atracción ejercida tanto por las diversas formas de organicismo, tomadas de los modelos nórdicos y norteamericanos, imposibles en gran parte pero anhelados, así como de las formas del realismo italiano, nada utópicas en cambio y posibles; como apunta Montaner, esa posición realista de los arquitectos, que no suponía renegar del racionalismo, respondía a la situación de España en los años cincuenta y sesenta, con una actitud didáctica con el usuario, recuperando los materiales y las técnicas tradicionales, provocada por una situación económica e industrial insuficiente⁴⁰. Resulta obligado en cualquier caso, relacionar ese hecho con la aceptación y la difusión que alcanzaron entre los arquitectos españoles las ideas de los paisajistas alemanes, ligados a los círculos expresionistas animados por Taut, implicados de lleno en la batalla de la revolución social, que gozaron en los años treinta de gran predicamento en toda Europa. En esos textos, polémicos y valientes, que fueron el cauce para nutrir de energías insospechadas las investigaciones formales de muchos de sus contemporáneos, Taut reúne una riquísima sinfonía de influencias de muy distinto origen, como se ve de modo ejemplar en los párrafos que siguen, tomados de *Bauen. Der neue Wohnbau*, uno de los textos de Taut que más difusión alcanzó en los años treinta en todo el continente europeo (también en España):

Para nuestro tema de la edificación residencial, la obra de Frank Lloyd Wright ha dejado un sello indeleble. Incluso este autor ha provocado una corriente ideal que ha contribuido a que haya renacido el espíritu de la arquitectura en Holanda –junto al profundo trabajo de pioneros del local De Bazel y, sobre todo, el revolucionario de H. P. Berlage.

Del extraordinario impulso proveniente de Holanda ya hemos hablado. Lo más bonito de este fenómeno es que no se encerró en un mezquino provincialismo, no siguió un programa unilateral, sino que llevó al desarrollo de los más diversos temperamentos, dando lugar a una verdadera tarea constructiva. El mejor resultado que ha quedado es el fruto de la búsqueda de la coherencia en la producción, la armonía de la estructura interna con el nuevo módulo constructivo, prescindiendo del fin inmediato de la construcción: casa de pisos o construcción de colonias agrícolas. Determinante es siempre la firmeza y el verdadero espíritu arquitectónico que ya ahora, desde el punto de vista de la historia del arte, puede considerarse un evento de primer orden.

Estas extraordinarias realidades han desatado un auténtico movimiento estético internacional que tiende a permanecer unitario. Sus producciones en Polonia, Bohemia, Rusia o Bélgica y Francia son análogas en cuanto a naturaleza, como ha sucedido con todos los otros estilos arquitectónicos, pero con una coloración nacional, según el terreno en el que florecen, en parte debido a factores específicos como el clima, sobre todo en Francia. Las producciones alemanas, a pesar de las influencias externas, proceden más o menos directamente de las obras de los precursores: Van de Velde, Peter Behrens, Poelzig, etc. Mientras otros arquitectos modernos son discípulos de Theodor Fischer o Alfred Messel y de sus maestros han aprendido no sólo "como se tose y se escupe", sino la atención y el cuidado meticuloso de cada pequeño detalle⁴¹.

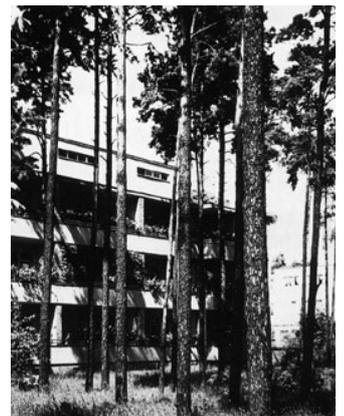
A esa riquísima gama de contenidos que apuntaba Taut, se puede añadir, además, la influencia ejercida, en el ámbito paisajístico, por las tesis del grupo surgido en torno a L. Migge, asumidas posiblemente de modo inconsciente a través de las concepciones y escritos tautianos, cuyas realizaciones en el campo del tratamiento del paisaje se conocieron en España, desde comienzos de los treinta, a través de las atractivas imágenes de las *siedlung* Berlín-Britz y

39 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L. "Del hacer de unos pueblos de colonización", en *Palabra y obra. Escritos reunidos*. Op. cit., pp. 77-79.

40 MONTANER, José María. *Las formas del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 104.

41 TAUT, Bruno. *Bauen. Der neue Wohnbau. (Construir. La nueva edificación residencial)*. Klinkhardt & Biermann, Leipzig und Berlin, 1927. Traducido al castellano a partir de la quinta edición de la versión italiana de la obra de Taut preparada por Franco Borsi (*Costruire. La nuova edilizia abitativa*. Zanichelli Editore, Bologna, 1987, capítulo 5, "La vuelta", pp. 110-115).

27 Complejo de Zehlendorf. Berlín, 1926-31. B. Taut.



42 A Leberecht Migge (1881-1935), además del célebre *Manifiesto verde* (1918), se debe la concepción paisajística tanto de las *siedlung* Berlín-Britz y *Waldsiedlung Zehlendorf* de Taut (las publicadas en el número 117 de *Arquitectura* en 1929), como las de la Berlín-Siemensstadt de Scharoun, Gropius...

43 Vid. ORTIZ-ECHAGÜE, C. "Nuestra trayectoria arquitectónica". Op. cit.

44 Es de justicia señalar que así como la mayoría de las agrupaciones de viviendas sociales de esos años hoy en día están tan deterioradas que resultan casi irreconocibles, en el caso de estos bloques de Leoz, es tal su potencia plástica que, a pesar de los ultrajes que les han infligido los usuarios, han mantenido su señoría, de modo que se puede seguir admirando en ellos la fuerza y el interés de la propuesta, demostrando nuevamente que una buena arquitectura lo aguanta casi todo.

Waldsiedlung Zehlendorf de Taut⁴² publicadas en *Arquitectura* antes de la Guerra Civil, a las que antes nos hemos referido (ver nota 20).

Otra constante de la arquitectura española de aquellos años, de la que son ejemplos especialmente notables algunas de las obras que aparecen en estas páginas, es el recurso a la modulación, y el esfuerzo por racionalizar, y en la medida de lo posible industrializar, los procesos constructivos, para permitir la incorporación de elementos prefabricados o de serie, con los que lograr abaratar los costes, a fin de hacer posible que el beneficio de las nuevas formas arquitectónicas pudiese llegar a todos los estratos sociales, como señalaba años después Ortiz-Echagüe cuando, en la intervención antes mencionada de 1966 en la Escuela de Arquitectura de Madrid⁴³, apuntaba que sería muy beneficioso que la evolución de los nuevos materiales trajera consigo la posibilidad de aunar la libertad expresiva con la racionalización de los sistemas constructivos, a fin de hacer llegar los beneficios del proceso en la construcción al mayor número posible de gente. "Si no lo conseguimos, concluía en aquella ocasión, los arquitectos contraeremos una deuda muy seria con la Humanidad". Idea que compartían con él muchos de sus coetáneos, y que iluminó el trabajo y la investigación de De la Hoz durante muchos años, aunque acumulase más frustraciones que triunfo.

Ese anhelo les obligaba a aprender a sacar partido de la repetición como valor estético, y a una investigación formal dirigida a lograr la incorporación de los materiales de la industria (uralita, chapa, bloque de mortero...) a la arquitectura. Ese deseo de racionalizar e industrializar los procesos, que les forzó a buscar la simplificación formal y la repetición, se percibe de un modo u otro en casi todas las obras aquí reseñadas, pero aparece con más claridad en las de los que asumieron con mayor decisión ese reto, como pueden serlo sobre todo De la Hoz, Ortiz-Echagüe/Echaide o Coello, aunque también se observen esfuerzos claros en esa dirección en las obras de Romany, Ballesteros o Busquets, entre otros. Como tampoco es posible dejar de considerar los esfuerzos y el compromiso de Leoz en la investigación sobre la arquitectura modular, matemática, industrial, que tan llamativos resultados ofrece en la obra de él aquí recogida, que es la última que construyó (que es, por otra parte, la única de esta publicación que no está construida en suelo español); aunque no resultan menos brillantes en los frutos de la aplicación del celeberrimo 'Módulo HELE', como es el caso de los bloques que proyectó para Torrejón⁴⁴.

De todas formas, aun sin llegar a esos rigores matemáticos, de los que tampoco está de más dejar constancia, es un hecho que en aquellos años fueron muchos los arquitectos que lucharon por sacarle partido a la modulación y al protagonismo de la estructura.

Así, si nos fijamos en las obras de Ortiz-Echagüe/Echaide y Coello aquí recogidas, como podríamos hacerlo igualmente con las de Pfeifer, Ballesteros o Busquets, veremos la importancia decisiva que el módulo estructural tiene en la concepción formal de esas obras; aunque Ortiz-Echagüe/Echaide y Coello partan de principios o necesidades distintas, llegaron a soluciones en cierto modo próximas, miesiana una, más corbuseriana la otra. Mientras los primeros buscaban la

28 Feria Internacional del Campo. Madrid, 1948. F. Cabrero y J. Ruiz.



eficacia industrial, un tanto despreocupados del costo, el segundo buscaba la optimización funcional pero con el mayor ahorro posible. En ambos casos se sirvieron del módulo de la estructura para lograr su propósito; Ortiz-Echagüe y Echaide lo emplean como recurso formal expreso, siguiendo la praxis miesiana, como contemporáneamente hiciesen también Cabrero, Carvajal o Romany, y después otros muchos, en algunos casos aprovechando precisamente las pautas marcadas por Ortiz-Echagüe/Echaide en estas obras (ver pp. 264-281); en cambio en el caso de Coello la estructura es sólo el esqueleto, que articula la organización del organismo, pero permanece oculto al exterior, cediendo el protagonismo a la fenestración, continua y apaisada, inspirada en los planteamientos de Le Corbusier, que tuvo en Coello, en España, a uno de sus seguidores más literales. Lógicamente, mientras que Ortiz-Echagüe y Echaide se sirvieron del acero, Coello recurrió al hormigón.

Esa repetición, a la que no se tiene miedo, dista tanto de la vulgaridad como del aburrimiento, pero ciertamente se aleja de la tradición hispana, más próxima a las diversas manifestaciones del expresionismo que en las formas puras de la nueva figuración abstracta. Sin embargo, esa cierta ruptura formal con la tradición se compensa felicísimamente con la afirmación paisajística antes apuntada, que es nota común a todas las obras recogidas, mediante la que se suaviza la ruptura que podía suponer la aparición de esos cubos desnudos, desprovistos de molduras y cornisas, en nuestras calles y campos. Esos volúmenes, en la medida en que están bien ubicados, se funden con su entorno, escondiéndose en el anonimato; ese anonimato, que nos obligó a buscar el Convento de las Dominicas Misioneras de Coello por las calles de Pamplona, en el que se fundamenta el acierto de buena parte de nuestra mejor arquitectura: la arquitectura sin arquitectos que admiraba Fernández del Amo.

Pienso que es muy interesante hacer hincapié en esa cualidad precisamente ahora que entre nuestros arquitectos se aprecia frecuentemente la irrupción de la tendencia contraria, con lo que pueda eso tener de traición a la tradición, y de obstáculo para el logro de una nueva gran arquitectura, que aspire a tener, al menos, el nivel que alcanzó aquella. Ya hemos hecho alusión al modo de trabajar de aquel grupo de arquitectos jóvenes que proyectaron los poblados de Madrid, que llevaron a cabo una tarea encomiable, entusiasta, que no sólo ocasionó un gran beneficio a la sociedad, sino que fue el laboratorio del que salieron algunos de los mejores resultados que se dieron en el campo de la vivienda social; pero fue el resultado de un trabajo de equipo, en el que hubo escasa preocupación por apuntarse tantos o cimentar prestigios personales. De algún modo lo que se logró fue fruto de una gran obra colectiva.

En esa misma línea, de trabajo despreocupado por el éxito, no está de más recordar las dificultades que encontró Ortiz-Echagüe, como corresponsal de *Werk*, para dar contenido al número anual que la revista dedicaba a la arquitectura española (*Brief aus Spanien*), ya que los arquitectos (Coderch, Fernández Alba, De la Sota, Corrales, Fisac...) ni disponían de fotografías adecuadas ni de planos 'bonitos' para reproducir. A fin de cuentas había una conciencia clara de que lo importante realmente era lograr la extensión y generalización de la buena arquitectura y de sus beneficios, pero importaba menos a quién debía atribuirse cada obra, o la fama que pudiese proporcionar. De algún modo todos participaban de los éxitos de todos, como reflejan los festejos que siguieron a la obtención del premio Reynolds por Ortiz-Echagüe, que se disfrutó como un premio concedido a 'nuestra arquitectura'.

Por eso, al comenzar estas consideraciones señalábamos la normalidad como una de las notas que tal vez más destacaban en la selección de edificios seleccionados, al menos si las comparamos con las de otros contemporáneos; esa cualidad es algo que tal vez debamos atribuir al propio modo de ser de sus autores, que posiblemente estaban menos preocupados que otros por su propio curriculum, o eran menos ambiciosos, y puede que por eso hayan ocupado poco papel 'couché'; pero lo cierto es que fueron más espontáneos y discretos. Por otra parte, esa normalidad que envuelve a estas obras obedece en parte a las propias circunstancias en las que se gestaron, que es algo que no debemos perder de vista para no juzgarlas como si se tratara de obras hechas hoy; porque sabemos que en aquellos años los arquitectos tuvieron muchas veces que contentarse con hacer lo que las circunstancias les permitían, tanto desde un punto de vista técnico como económico, de forma que las obras que admiramos en ocasiones fueron las mejores respuestas que fueron capaces de dar, como buenos profesionales que aspiraban a resolver bien un problema real, pero que no pretendían ni sentar cátedra ni hacer 'algo importante'. El edifi-

29 Portada de *Werk*.

45 ORTIZ-ECHAGÜE, César. *Cincuenta años después*. T6 ediciones, Pamplona, 2001, p. 6.

46 Hecho que parece evidente si tenemos en cuenta lo que aparece publicado entonces en *Informes de la construcción*, una revista que se editaba desde 1948, precisamente bajo los auspicios del Patronato Juan de la Cierva, que formaba parte del C.S.I.C., y fue a ubicarse concretamente en el edificio de Vallespín, recogido en este libro, al que ahora nos referimos; durante los años de construcción de los dos edificios que se mencionan la información técnica que se recogió en la *Informes* provenía de Norteamérica en una proporción abrumadoramente mayoritaria, siendo, en cambio, escasísimas las informaciones procedentes de Alemania, y pocas las inglesas, nórdicas o de otras partes del mundo.

cio de Coello que acabamos de mencionar, al igual que otros muchos de ese y otros arquitectos por toda España, como por ejemplo las viviendas de Aburto o de De la Hoz que aparecen recogidas en estas páginas, son muestras interesantes de lo que supone aceptar la economía de medios como premisa de proyecto e incluso de cómo saber sacarle provecho.

Casi todas las cualidades a las que hemos hecho referencia se aprecian en distintos modos y grados en cada una de las treinta y cinco obras recogidas en este libro; pero entre ellas hay dos un tanto singulares, que poseen algunas cualidades específicas que en este conjunto son casi exclusivas de ellas, al menos en un primer análisis o de modo tan acusado; nos referimos a las obras de Fernández Vallespín y de Perpiñá que aparecen en la relación, que, en su singularidad, aportan rasgos necesarios para terminar de perfilar el retrato que se pretende hacer en esta obra de aquel momento de la arquitectura española.

La obra de Fernández Vallespín que se presenta sirve para poner de manifiesto destacadamente tanto la influencia del clasicismo moderno italiano, el de Terragni, Libera..., como la formación clásica que tenían aquellos arquitectos, a la que, sin duda, debemos atribuir algunos de los éxitos logrados sirviéndose del 'lenguaje' arquitectónico moderno. El edificio de Fernández Vallespín está a medio camino entre la frialdad casi irreal (surrealista) del mundo artificial del EUR romano y las formas del clasicismo nórdico de Asplud, e incluso de las formas blancas del racionalismo brasileño de Costa. Los distintos edificios proyectados en la Colina de los Chopos por Fernández Vallespín para el CSIC recuerdan inevitablemente algunas de las imágenes que este arquitecto se trajo del viaje que realizó por Dinamarca, Suecia y Alemania (vid. p. 133) con la finalidad precisa de inspirarse. Fernández Vallespín se atrevió con aquella estética desnuda porque vio en ese viaje muchos edificios del tipo de los que él hizo (museos, facultades, bibliotecas...) en los países más adelantados del continente, cuya arquitectura se admiraba entonces en España; pero esa influencia clásica, esa raíz formativa, que se acusa aun más en Fisac, que entonces trabajaba para él, estaba presente como presupuesto cultural en todas o casi todas las obras de los arquitectos de su generación y aun de la siguiente, aun cuando se esforzaban por prescindir formalmente de él; se trataba de un hábito mental que tenían todos, como reconocía el propio Ortiz-Echagüe hace unos años en una conferencia sobre su obra en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, cuando afirmaba que "en la Escuela (...) lo que sí nos dieron fue una buena formación de proporciones clásicas, que creo que todos agradecemos. También Mies van der Rohe fue un gran arquitecto porque tenía una gran formación clásica"⁴⁵. Afirmación muy similar a otras que se podrían señalar de Cano Lasso, Fernández del Amo,... que tuvieron en Modesto López Otero y Moya a dos de sus más influyentes profesores.

Además de por esto que se acaba de señalar, y de que eso nos permite hacer un poco de justicia a la figura del arquitecto desaparecido, la inclusión de las obras de Fernández Vallespín en este trabajo, sirve además para reafirmar la validez de otras dos ideas repetidamente enunciadas en estas páginas; la primera es la relación que los arquitectos españoles mantuvieron con Norteamérica, ya que si el edificio para el Patronato Juan de la Cierva se construyó a partir de 1946, muy próximo a él, Fernández Vallespín levantó otro en 1941 para acoger el Instituto Torres Quevedo; en ambos destacan los adelantos técnicos y constructivos de que gozan: pantallas de proyección telescópicas, aire acondicionado, complejas carpinterías, pavimentos de corcho, recubrimientos sintéticos,... que son adelantos técnicamente imposibles en la España de entonces, para los que forzosamente hubo que importar los materiales; y estando recién terminada la Segunda Guerra Mundial, con las industrias alemana, inglesa, japonesa... maltrechas, parece difícil que pudiesen haberse traído de otro lugar que de los Estados Unidos, para lo que debió haber algún tipo de intercambio de información o colaboración con técnicos norteamericanos⁴⁶.

Lo cual pone en evidencia el otro detalle al que ahora debemos referirnos, que tiene relación con la denostada autarquía; ya que de haber sido ésta algo tan voluntario y recalcitrante como se ha querido defender habitualmente, se debería haber hecho fuerte precisamente en estos edificios, que se construían para albergar a la punta de lanza de la nueva intelectualidad española, reunida en una institución promovida directamente por el Régimen (con Ibáñez Martín como impulsor), en la que sin embargo ni rehusan los medios que venían de fuera (tampoco la incorporación de investigadores, aunque eso es un tema que aquí no tiene sitio), ni rechazaron el estilo arquitectónico europeo en el que Fernández Vallespín primero, y unos años después Fisac, siguiendo los pasos de Vallespín, irán a inspirarse, viajando al norte de Europa.

30 EUR 42. Exposición Universal de Roma. 1942.





47 Cfr. "Arquitectura en el Brasil", *RNA*, diciembre 1954, n. 156, pp. 34-48.

48 Alfonso Eduardo Reidy (1909-1964).

49 Vid. *Informes de la construcción*, mayo 1954, n. 61.

31 Poblado de Caño Roto. Madrid, 1956. J. L. Íñiguez de Onzoño y A. Vázquez de Castro.

Finalmente, la presencia en la selección de Perpiñá, ligada a su triunfo en el concurso para el diseño del Centro Azca en Madrid, nos sitúa frente a uno de los primeros y más importantes proyectos urbanos llevados a cabo en España en la segunda mitad del siglo, que supera lo que podría haber sido una simple ordenación de edificios, planteando una propuesta encaminada a crear ciudad, de modo que a partir de esa actuación se configura de hecho una nueva centralidad urbana en Madrid; por otra parte la inclusión de este proyecto en este libro sirve también para reforzar una nota, que ya se apuntó tímidamente en líneas anteriores, como es el peso que tuvo el movimiento brasileño en la arquitectura española de aquellos años, denunciado por Moya como vimos (ver nota 31), y que si fue tan fugaz como superficial, se debe a que se trató de una influencia casi meramente formalista y manierística, no tanto por defecto de los receptores del mensaje (los arquitectos españoles), como porque esa arquitectura era así, un tanto frívola y aparente, como por aquellos años denunció oportunamente Max Bill⁴⁷.

Sea como fuere es indudable que el proyecto de Perpiñá (pp. 282-293) tiene algunas afinidades con los ejercicios urbanísticos brasileños, sobre todo con alguno de los conjuntos de Reidy⁴⁸ proyectados en los años cuarenta y cincuenta, como es el caso del proyecto para el centro cívico de San Antonio (1948), con el que tiene similitudes no sólo formales sino incluso gráficas. Si bien, desde luego, parece más fácil buscar la inspiración, una vez más, en el 'sueño americano', y así por ejemplo, la propuesta de Perpiñá para Azca resulta muy próxima (incluso desde el punto de vista económico-estratégico) a la que se planteó para el centro comercial Back Bay en Boston, que se conoció en España a mediados de los cincuenta⁴⁹ con la que tiene una semejanza que tal vez se debiese sólo a una sintonía en la inspiración, pero a la que de hecho se parece muchísimo, tanto por extensión, disposición urbana y trazado, como conceptual y formalmente. En cualquier caso, ya sea con esa fuente de inspiración u otra, los modelos que se apuntan se mencionan sobre todo para poner en evidencia que Perpiñá supo estar a la altura de lo que en aquel momento parecía que se debía plantear.

El proyecto del Centro Azca, que no por casualidad acabó reuniendo en sí o en sus proximidades las sedes centrales de todos los grandes bancos y entidades financieras e inversoras, trasladó de hecho hasta la Castellana el corazón de Madrid, tal vez disperso hasta ese momento; lo cual no es mérito exclusivo de Perpiñá, pues su propuesta es la ganadora de un concurso, que es por tanto anterior a su idea. En la vertiente negativa de ese desplazamiento de la centralidad tal vez debamos señalar la revalorización del suelo urbano de esa área, aprovechando el interés de los detentores del capital por ubicarse en esa zona para alcanzar una imagen acorde con su importancia, real o supuesta, que provocó la desaparición de muchos palacetes madrileños, y ha alterado completamente el aspecto no sólo de la Castellana sino de las áreas urbanas cercanas, para las que no había un plan adecuado mediante el que se pudiesen beneficiar, o al menos no salir perjudicadas, con el movimiento urbanístico que había de generar forzosamente el nuevo proyecto.

Sin embargo, y aunque se ha llevado a cabo de modo bien distinto a como Perpiñá había propuesto, lo importante fue la idea inicial, que luego, magnificada y a otra escala, se ha repetido



32 C. Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya con el Premio Reynolds. Washington, 1957.

en otras actuaciones europeas posteriores, como pueda ser el plan del barrio de La Défense de París. De algún modo, el proyecto de Azca es el proyecto estrella del urbanismo español de los cincuenta, en 'el momento español'. Como sucede con gran parte de las obras aquí recogidas, tampoco con Azca se ha empleado demasiada tinta ni mucho papel 'couché'. Pero parece que no se puede escribir realmente una historia de la arquitectura de este siglo en España sin referirse a esta actuación, que ha tenido más importancia desde luego para el urbanismo y la evolución de Madrid que la remodelación de la plaza de la estación de Sants para el de Barcelona, por poner un ejemplo de actuación urbana magnificada.

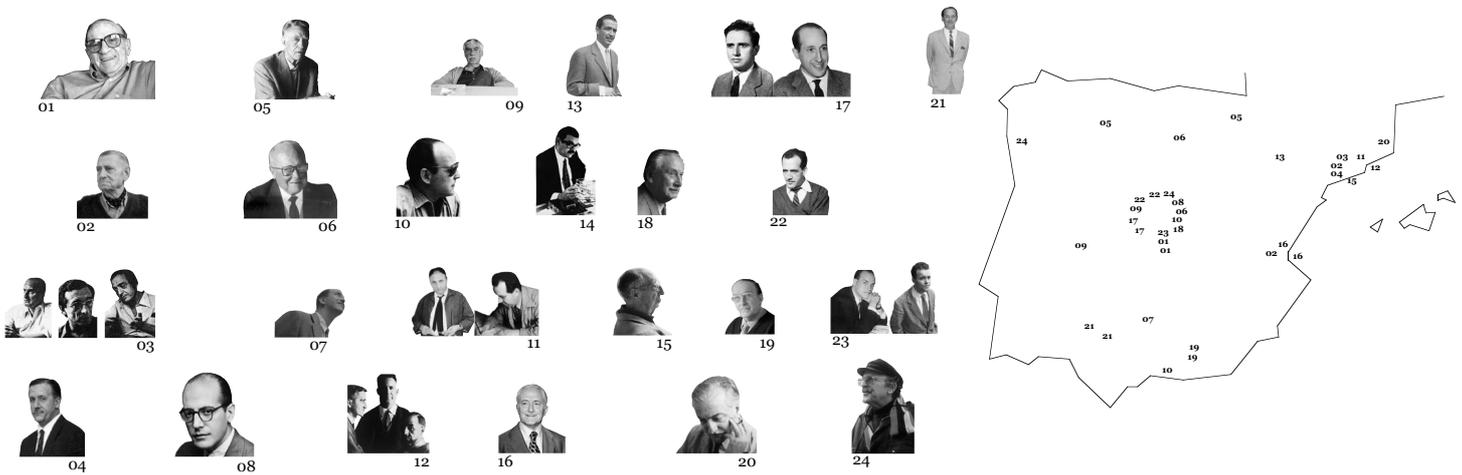
Un último comentario que estimo necesario: estas treinta y cuatro obras podrían haber sido otras. Ahora mismo lo serían, pero a la vista del esfuerzo llevado a cabo ya no es tiempo de dar marcha atrás. Además, de este modo, otros podrán animarse a completar lo que hemos empezado. Porque hay muchos más arquitectos que hicieron cosas dignas de ser contadas. En páginas precedentes aparecen nombres de alguno de ellos, de los que se tiene algún tipo de noticia; tal vez no tuvieron suerte o no supieron hacerse valer, pero tienen obras de mérito, que por desgracia en muchos casos ya no se conservan. Queda la duda de si no tendría razón Lahuerta (ver pp. 9-11) al decir que tendríamos que haber sido "más rigurosos con los 'famosos': mejor los más desconocidos"; puede que nos haya faltado valentía, y aún quede un trecho importante que recorrer. No resisto por eso la tentación de apropiarme para terminar de la reflexión que Pevsner hacía para sí mismo al comienzo de su libro sobre Mendelsohn, cuando sugería que se podría escribir una nueva historia, igual de jugosa que las ya publicadas, sirviéndose tan sólo de los edificios y arquitectos dejados de lado hasta entonces por los historiadores⁵⁰.

50 Cfr. PEVSNER, Nicolaus. *Eric Mendelsohn, letters of an Architect*. Oscar Beyer Ed., Londres, 1967, p. 14.

La tarea está ahí; lo difícil es llevarla a cabo, porque el tiempo, inexorable, y sobre todo la especulación, se están llevando por delante las piezas que componen esa otra historia.

los brillantes

50
35 PROYECTOS



mapa de situación geográfica de los proyectos*



- | | |
|---|---|
| 1 Viviendas y Casa Sindical en Quintanar de la Orden, Rafael Aburto | 18 Viviendas para militares, Luis Laorga |
| 2 Granja -Escuela en Talavera de la Reina, Rafael Aburto | 19 Estadio del Fútbol Club Barcelona, Francesc Mitjans |
| 3 Grupo de viviendas Santa María Micaela, Santiago Artal | 20 Facultad de Derecho, Fernando Moreno Barberá |
| 4 Fábrica de Joyería y Oficinas Monés, Juan Antonio Ballesteros, Juan Carlos Cardenal y Francisco de la Guardia | 21 Universidad Laboral de Cheste, Fernando Moreno Barberá |
| 5 Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Javier Busquets | 22 Sucursal del Banco Popular, Rafael Echaide y César Ortiz-Echagüe |
| 6 Santuario de Nuestra Señora del Camino, Fray Coello de Portugal | 23 Depósito de automóviles de la SEAT, Rafael Echaide y César Ortiz-Echagüe |
| 7 Convento de Dominicás Misioneras, Fray Coello de Portugal | 24 Centro Comercial Azca, Antonio Perpiñá |
| 8 Agrupación de viviendas en Briviesca, Luis Cubillo | 25 Casa Sindical, Carlos Pfeifer |
| 9 Vivienda en Torrelodones, Luis Cubillo | 26 Colegio Mayor Loyola, Carlos Pfeifer |
| 10 Viviendas en Montilla, Rafael de la Hoz | 27 Casa Mas Vidal, Josep Pratmarsó |
| 11 Edificio para el Patronato Juan de la Cierva, Ricardo Fernández Vallespín | 28 Viviendas 'Virgen del Carmen', Luis Recaséns |
| 12 Belvis del Jarama, José Luis Fernández del Amo | 29 Viviendas 'Los Diez Mandamientos', Luis Recaséns |
| 13 Vegaviana, José Luis Fernández del Amo | 30 Poblado dirigido en Fuencarral C, José Luis Romany |
| 14 Iglesia en Almendrales, José María García de Paredes | 31 Viviendas experimentales, José Luis Romany |
| 15 Iglesia 'Stella Maris', José María García de Paredes | 32 Poblado dirigido de Caño Roto, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro |
| 16 Editorial Gustavo Gili, Joaquim Gili y Francesc Bassó | 33 Casa Pastor Boti, Ramón Vázquez Molezún |
| 17 Facultad de Derecho, Guillermo Giráldez, Pedro López Íñigo y Javier Subías | 34 Refugio de la Roiba, Ramón Vázquez Molezún |

* Además de estos 34, hay un proyecto situado en Brasilia (Embajada de España, de Rafael Leoz).