

Ramón Vázquez Molezún: De pensionado en Roma a gran arquitecto

Ángel Urrutia Núñez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

A la memoria de Ramón Vázquez Molezún

RESUMEN

La muerte del arquitecto español Ramón Vázquez Molezún (La Coruña, 1922 - Madrid, 1993), hace necesaria una reflexión que recuerde su estancia en Roma (1949-1952), su constante y fecunda colaboración con José Antonio Corrales desde 1952, su éxito internacional obtenido con el Pabellón de los Hexágonos en la Exposición Universal de Bruselas 1958, así como su labor importante en otras obras que se integran ya en la Historia de la Arquitectura Moderna Española.

SUMMARY

*The death of the Spanish architect Ramón Vázquez Molezún (La Coruña, 1922 - Madrid, 1993) has made it necessary for us to reflect upon his stay in Rome (1949-1952), his constant and prolific collaboration with José Antonio Corrales beginning in 1952, his international success earned with the **Hexagonal Pavilion in the 1958 Brussels Worlds Fair**, as well as his important influence in other works which are part of the History of Modern Spanish Architecture.*

“¿Quién fué el primero que evangelizó aquella España romana, sabia, próspera y rica, madre fecunda de Sénecas y Lucanos, de Marciales y Columelas? Antigua y piadosa tradición supone que el Apóstol Santiago esparció la santa palabra por los ámbitos hespéricos: edificó el primer templo a orillas del Ebro, y extendió sus predicaciones a tierras de Galicia y Lusitania. Vuelto a Judea padeció martirio antes que ningún otro apóstol, y sus discípulos transportaron el santo cuerpo en una navecilla desde Joppe a las costas gallegas (Menéndez y Pelayo)”¹.

En España, una vez terminada la Guerra Civil (1936-1939), soplaban todavía vientos acordes con estas palabras cuando se presenta en la *Revista Nacional de Arquitectura* el proyecto realizado por Molezún para conseguir una estancia en Roma. Eran años de fe obligatoria y de temas

devocionales obligatorios, lo cual debía ser relativamente molesto para el libre ejercicio de la profesión, aunque no tanto para el verdadero ejercicio de la Arquitectura. El pensionado en Roma -que, debe recordarse, venía tratando desde su existencia temas de historia o de gusto religioso- permitía al menos una salida y una toma de contacto con el exterior en una España aislada bajo el período de la autarquía. Al igual que Cabrero, Fisac, Sáenz de Oíza, o Sota respiraban nuevos aires y conocían una arquitectura nueva no estudiada en la Escuela a través de sus viajes al extranjero, el joven Molezún recientemente titulado en 1948 por la Escuela de Madrid decide aprovechar esta otra vía posible. Una opción no muy solicitada por los arquitectos, debido en parte a las mismas dificultades de selección y, también, por ser considerada Roma como centro artístico superado. Más tarde, Fernando García

¹ Palabras de presentación sobre el Concurso para el Pensionado de Arquitectura en Roma. 1er. Premio: Ramón Vázquez Molezún, arquitecto, “Proyecto para un Faro votivo a la traslación por mar de los restos del apóstol Santiago, erigido en la Costa Brava”. *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 87. Marzo, 1949. Pág. 121.

Mercadal, uno de nuestros grandes pioneros modernos pero imbuído por el espíritu clásico mediterráneo, será quien señale una parcial equivocación en este juicio al recordar sus experiencias de pensionado durante los años veinte en el Catálogo de la *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*: “Puestos a recordar con cierto orden, comencemos por el principio. Buena parte del verano del 23, lo pasamos encerrados, mañana y tarde, aislados, en dos salones de la Academia de San Fernando, en la calle de Alcalá, enfrentados con los ejercicios de la oposición, para la pensión en Roma, Adolfo Blanco y Pérez del Camino, que hace pocos años nos dejó, y al que hoy con gran afecto y dolor recordamos. Poco antes, Valverde, le había, con sus mágicos pinceles, retratado.

El tema del ejercicio principal, del que habíamos comenzado por hacer un croquis, tras otro breve encierro, era el proyecto de una “*Gran Basílica a San Isidro*”, en las proximidades de la actual Iglesia, ocupando la típica pradera, sin plano topográfico del lugar, ni programa. La imaginada “*Gran Basílica*” aparecía rodeada de los servicios propios, y adecuados, para acoger tan teóricas como grandes peregrinaciones, hospederías, refugios de caminantes, comercios de recuerdos piadosos, urbanización de los alrededores y jardines, etc.

Habíamos antes, como primer ejercicio, dibujado, y lavado, un descomunal *cacho*, fragmento decorativo, clásico, en yeso, que debíamos de lavar a la antigua usanza, aún en uso de nuestra Escuela de la calle de los Estudios, en 1923. Un detalle arquitectónico, a buena escala, del proyecto, completaba el ejercicio. Sólo había una plaza libre, en la Sección de Arquitectura, ya que la otra, hacía algún tiempo, estaba brillantemente ocupada por nuestro compañero y amigo Emilio Moya Lledós, de la promoción del 19. Los concursantes procedíamos de las promociones del 21 y del 22. A la pensión de música sólo había opositado un magnífico compositor, Fernando Remacha, (1898), que fue nuestro gran amigo después, que no conocimos hasta encontrarle en Roma.

El Jurado, tras de conceder a quien esto relata la única pensión de Arquitectura vacante, con muy buen criterio, adjudicó a Blanco una pensión disponible en otra sección. En consecuencia fuimos tres, en lugar de dos, los arquitectos... Vivir a la sombra del Bramante, como los grandes del Renacimiento, pintor y arquitecto, para los pensionados era un saludable clima... Vivir a su vera, verlo al despertar desde mi celda, casi al alcance de la mano, era algo que aún hoy gusto recordar con emoción. Restaurado y restablecido su culto, su elegancia de proporciones se acrecienta.

La armonía, una gran armonía y paz, reinaba en aquel ambiente, casi monacal, por su marco conventual, ya que no debemos olvidar que en realidad la Academia y San Pietro in Montorio, la Iglesia y convento, incluido el “*tempietto*” famoso, con su huerto, formaban una unidad, un conjunto, lleno de carácter, al que se unía el adosado “*fontanone*”, tan magnífico como rumoroso.

Gozamos, desde el primer día de una grata camaradería, por fortuna no regulada por ninguna autoridad, y si existía alguna reglamentación, nunca fue preciso recordarla, ni puesta en vigor. Vivíamos en un permanente ¡Viva la Libertad!, que nada tenía que ver con el libertinaje, ni con la bohemia, nada teníamos de bohemios. Nadie hizo mal uso de aquella total libertad. Vivíamos felices, en una palabra, felices e independientes... Los profesores de nuestra Escuela de Arquitectura, de las asignaturas conocidas por artísticas, habían pasado por Roma, buena parte de ellos. Don Manuel Aníbal Álvarez, Zabala, Flórez, Anasagasti, Roberto Fernández Balbuena, Emilio Moya Lledós... No comprendí la poca apetencia, ni entonces, ni después, ni ahora, de los jóvenes por ir a la Academia de Roma...”²

Son estas, sin duda, palabras sinceras que describen una experiencia personal, que generarían una opinión sorprendente para los modernos de postguerra, pero avaladas por las no menos curiosas del Giulio Carlo Argan que precede en el Catálogo a Fernando García Mercadal: “En San Pietro in Montorio sobre el Gianicolo, donde se encuentra el famoso templete del Bramante y donde gustaban de pasear Stendhal e Ingres, vive la más que centenaria Academia Española de Bellas Artes. En el momento de instituir la hubo algunas vacilaciones: para no alentar el arte académico, ¿no hubiera sido más justo fundarla en París en vez de en Roma? Probablemente en 1873, en la vigilia de la revelación del Impresionismo, también yo hubiera tenido las mismas dudas. Don Emilio Castelar, entonces presidente de la República Española, tuvo un rasgo de gran finura intelectual: se acordó que también Velázquez y Goya habían venido a Italia y sin duda no se habían convertido en dos pintores académicos, incluso si la experiencia fuera poco más que inútil. El presidente conocía las razones de la profunda originalidad del Arte Español, y había comprendido perfectamente que Roma no era ni un Museo ni una escuela de Bellas Artes. Estudiar bien el arte clásico, de hecho, enseña todo lo que no es el clasicismo, porque el clasicismo es imitación, y el arte clásico creación libre y universal...”³. La clave podría estar en estas palabras de Argán, más que en las generalizadoras de Javier Tusell que, a manera de

² Fernando GARCÍA MERCADAL: “Nuestra siempre recordada (1923-1927)”. Catálogo *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979. Págs. 29-32, 38-39.

³ Giulio Carlo ARGAN: *Opus cit.* Pág. 7.

presentación como Director General del Patrimonio Artístico, decían: “La moderna arquitectura española debe mucho a los arquitectos pensionados en Roma, los cuales pudieron asomarse a las nuevas tendencias europeas, y sus aportaciones así han sido y son fundamentales”⁴.

La realidad vivida por Molezún, aun dentro del marco descrito por García Mercadal, será personal; tal como también lo será la de otros pensionados posteriores, como José M^a García de Paredes y Francisco Javier Carvajal (1955-1957), o José Rafael Moneo y Dionisio Hernández Gil (1963-1965). Roma impregnará los espíritus, pero la arquitectura española no deberá mucho a las experiencias de los pensionados en Roma, sino que los estilos personales de los insignes arquitectos que pasan por la ciudad eterna se formarán después a través de referencias diferentes.

EL PROYECTO PARA UN FARO VOTIVO

Molezún decidía someterse a tan estrictos y tradicionales criterios de selección, pero su personalidad acabará prevaleciendo tanto en este proyecto propuesto e ineludible como en los varios ejercicios de trabajo realizados luego desde Roma. “Había tres instituciones implicadas, El Ministerio de Asuntos Exteriores, la Real Academia de San Fernando y la Dirección de la Escuela de Arquitectura; en este caso, Modesto López Otero, como Director y profesor de Proyectos, quien debía hacer la carta de propuesta para la beca. En realidad no hubo oposición. Había dos plazas y sólo me presenté yo. Se trataba de un proyecto, parecido al Proyecto fin de Carrera. Una encerrona de un día con el tema impuesto, se realizaba un croquis y se desarrollaba el proyecto durante quince días. Había también que hacer una acuarela (en mi caso, un capitel corintio) y un examen oral”⁵.

La concepción del *Proyecto para un Faro votivo* (1948) trascendía cualquier interpretación puramente religiosa para erigirse en *bella arte*, en arquitectura visionaria. Analizada fríamente, al margen de la emoción que pueda originar la muerte de un gran arquitecto, se reconoce ya al Molezún creativo. Su *Proyecto*, que constaba de tres partes (faro, cripta sobre la que descansaba una pequeña barca transportando el cuerpo yacente del Apóstol y vivienda para el torrero), partía del eterno concepto arquitectónico -muy seguido por otros arquitectos como Sáenz de Oíza- que emplea la línea divisoria entre lo público y lo privado, entre lo exhibido y lo íntimo, entre

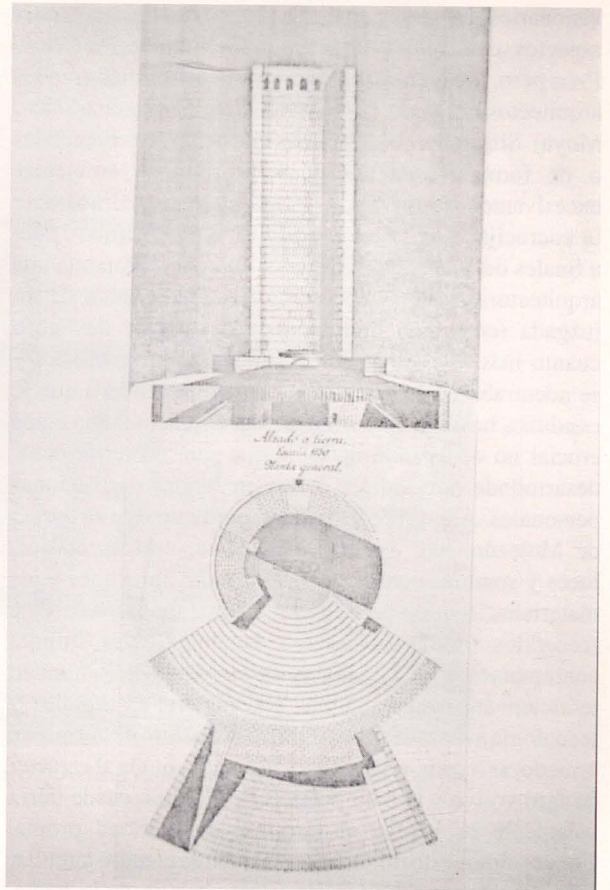


Fig. 1.- Ramón Vázquez Molezún: Proyecto para un faro votivo a la traslación por mar de los restos del Apóstol Santiago. 1948.

lo destacable y lo acogedor. “En sí, la gran dificultad de este proyecto era el buscar una misma forma arquitectónica, a la vez expresiva de irradiación, de expansión hacia el mar y de recogimiento, de protección hacia la parte votiva del monumento. Esto se trata de conseguir con un gran muro de forma semicircular que se levanta hasta una altura de cuarenta metros sobre el acantilado y que a la vez se inca en tierra formando la testa de la cripta. Esta forma así convexa hacia el mar nos da una impresión de agresividad, de proa, de dominación, cual debe ser la expresión de un faro... Y la cóncava, una expresión de recogimiento, de amparo, de vela que protege la navecilla que sobre las aguas lleva el cuerpo del Apóstol”⁶. Molezún integraba conceptos y formas en un todo destacable que empalmaría, al menos, con los grandes

⁴ Javier TUSELL, Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos: *Opus cit.* Pág. 5.

⁵ Declaraciones personales de Ramón Vázquez Molezún a Ángel Urrutia Núñez en su estudio de la calle Bretón de los Herreros en Madrid, 10-III-1983.

⁶ *Revista Nacional de Arquitectura*. N° 87. Marzo, 1949. Pág. 121.

visionarios franceses y desde luego no deja de tener aspectos -entre ellos el de la astucia- similares a los *Grand Prix*; pero, también, con algunos de nuestros más grandes arquitectos del siglo XX (Anasagasti, Fernández-Shaw, Moya). Sin embargo, por tratarse de conceptos esenciales o de formaselementales y despojadas de emblemas excesivamente superfluos, Molezún se encontraba ante la encrucijada de la renovación de nuestra arquitectura a finales de la década de los años cuarenta. Proponía una arquitectura esencial, con sumo tacto pues había de ser juzgada (endémico problema), pero que se desligaba cuanto más es posible de historicismos trasnochados y se adentraba en lo que será su próximo sendero que le conduzca hacia la modernidad. Curiosamente, una etapa crucial no demasiado definida que será posteriormente desarrollada por Kahn o Rossi en sendas derivaciones personales. Adquiriría actualidad por tanto este *Proyecto* de Molezún: hay origen institucional, esencia clásica, luces y sombras consustanciales con las funciones y los materiales, sentido procesional y ritual en los accesos o recorridos (desde la fatigosa escalinata a la infinita contemplación en las alturas sobre el mar). Se funden teóricamente formas eternas con materiales actuales y tecnología avanzada para la época (estructura de hormigón armado, ascensor, reflectores), pero supeditada al carácter de faro votivo y al halo poético. "Así, pues, desde tierra solamente es visible el faro por su claridad propia. Conseguimos esto iluminando solamente el muro circular, sobre el cual se destacará la silueta oscura de la barca. Hacia el mar lleva los dos tipos de iluminación, una reflejada por el muro, con la imagen del Apóstol delante, y otra de iluminación proyectiva, que, como es natural y lógico, va situada en la parte superior del muro. La forman una serie de siete reflectores emitiendo destellos radiales. Cada uno de estos reflectores va situado en un arco, que taladra el muro. A su vez, todos estos arcos van unidos por un corredor, formando una rotonda, desde la que el visitante puede admirar el paisaje... Toda la cripta, plantas, alzados, secciones, decoración, iluminación, etc.,

está diseñada pensando e intentando forzar la atención del visitante hacia la parte que bien pudiéramos llamar principal...".⁷

Se podría caer en la tentación de salvar un largo puente de cuarenta años de arquitectura moderna seguida por Molezún para comprobar y afirmar que los extremos se tocan, que una obra de ruptura protomoderna en la España de postguerra se anticipa al gusto postmoderno, pero el imborrable e inexorable discurrir del tiempo y los hechos acontecidos lo impiden.

Se trataría de una arquitectura de compromiso y de transición, pero en definitiva también de ruptura -como era de hecho la propuesta por Cabrero, Laorga y Sáenz de Oíza para sus basílicas en Madrid o Guipúzcoa-, aun no, es verdad, con voluntad tan decididamente moderna como en el caso de la *Capilla en el Camino de Santiago* de Oíza, Romany y Oteiza.

LA REBELIÓN TRAS EL TRIUNFO: DE LOS DIBUJOS DE LA CAPILLA RAIMONDI AL TEATRO EN HOMENAJE A GAUDÍ.

Una vez en Roma, Molezún se enfrentaba simultáneamente a tres medios : por una parte el propio ambiente de la Academia -que nodifería demasiado del recordado más atrás por García Mercadal, salvo si se tiene en cuenta la convulsión de la Guerra Civil entre una experiencia y otra- y de la Italia de entonces, recién salida también de la Guerra Mundial; por otra, el estricto cumplimiento al tratar temas de obligatorio asunto clásico; por último, la iniciación del ejercicio moderno en una actitud de rebeldía y de ruptura. "Entonces el Director de la Academia era Fernando Labrada. No había especiales problemas a destacar. La pensión cubría el alojamiento, las clases y los estudios. Se pagaba al cocinero por ir a la plaza. Cada año hacía viajes, pintaba y sobre todo dibujaba, hacía algunos proyectos y maquetas para cumplir con la pensión y, el último año de los cuatro, un Proyecto especial (que fue el de Museo de Arte Moderno)... Italia

⁷ "... Así, en la planta, por ejemplo, la dirección de las paredes y techo que forman el vestíbulo nos la dan las líneas de visión de esta parte principal. Ya en el interior, la cripta converge y el suelo inclinado fuerza todavía más, si cabe, esta atención hacia el centro espiritual de la cripta. Este centro lo forma el altar adosado a un gran pilar central de forma circular, que destaca enormemente por su posición, ornamentación recargada y su color oscuro sobre el fondo de piedra claro y liso que forma el muro circular incado en tierra, solamente decorado por unas hornacinas muy planas con santones románicos de manera policromada. El gran pilar central y el muro semicircular concéntrico nos forma una verdadera girola de circulación. Y estas hornacinas son un recuerdo de aquellas capillas absidales románicas. La ornamentación del pilar central, inspirada en el parteluz del Pórtico de la Gloria, representa toda la historia de Santiago Apóstol, culminando, con la traslación de sus restos, simbolizada en la barca que sostiene. La iluminación de la cripta se obtiene iluminando solamente y con luz indirecta producida por una cornisa de luz, el anillo circular del techo entre el pilar y el muro. Es decir, únicamente el centro espiritual. El techo de la cripta lo forma una bóveda cónica de generatriz recta, cuya directriz es precisamente este anillo circular. El trasdós de la bóveda forma la escalinata principal del faro. Con las paredes de la cripta muy lisas, en tono claro, blanco, se procura no distraer la atención de los visitantes. La sacristía, situada en el eje de la cripta y al mismo nivel que ella, lleva un enlace con la vivienda del torrero, para que así, de esta manera, pueda recorrer y por tanto vigilar en toda hora, sin salir al exterior." (*Revista Nacional de Arquitectura*. N° 87. Marzo, 1949. Pág. 123).

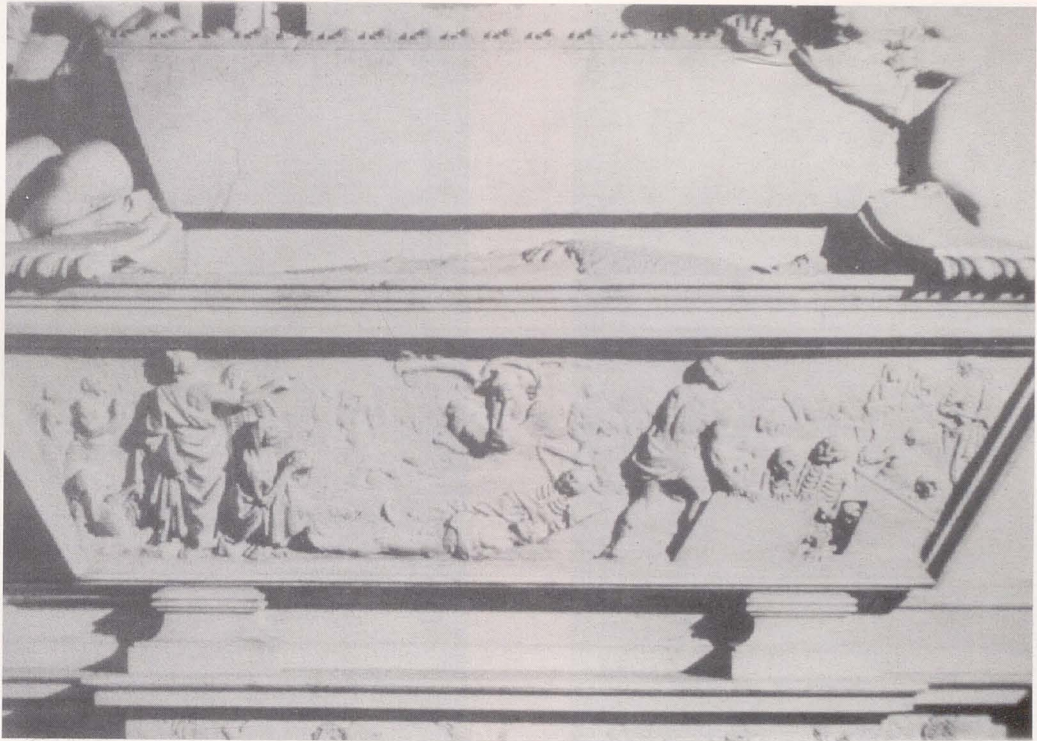


Fig. 2.- *Nicolas Sale*: Resurrección de los muertos. Sarcófago *Girolamo Raimondi*. Capilla *Raimondi* en *San Pietro in Montorio*, Roma.



Fig. 3.- *Ramón Vázquez Molezún*: Dibujo sobre la obra de *Nicolas Sale*. Roma, 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.



Fig. 4.- **Francesco Baratta:** Éxtasis de San Francisco. Altar de la Capilla Raimondi en San Pietro in Montorio, Roma.



Fig. 5.- **Ramón Vázquez Molezún:** Dibujo sobre la obra de Francesco Baratta. Roma, 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

acababa su guerra y estaba teniendo una recuperación más rápida por la ayuda exterior. Su pasado clásico estaba ahí, pero a la arquitectura que se había mostrado en la EUR'42 se iban a añadir otras experiencias más modernas como las de Mario Ridolfi. Alberto Sartoris, Gio Ponti son otros que hicieron mucho, también estuvieron a favor de una arquitectura moderna española. Recuerdo que existía la prohibición de hablar con los italianos...⁸.

Molezún aprovechaba para viajar también fuera de Italia y conocer ambientes que no había podido estudiar en la Escuela. La Revista Nacional de Arquitectura se hacía muy pronto eco de sus experiencias, tal como se ha podido comprobar y se verá más adelante, hasta el

punto de publicar en portada algunos de sus cuadros de entonces, con una factura muy suelta y relativamente expresiva, heredera sin duda de las experiencias *fauve* de principios de siglo, sobre todo en el libre tratamiento de la forma y del color : *Venecia, Parlamento de Londres, Brujas*⁹.

Los dibujos que realizaba en Roma y en la misma Academia demuestran una práctica habitual, revalorizada actualmente en las escuelas de arquitectura, pero con unos matices que conviene señalar. La interpretación que hacía al reproducir las obras del pasado, manifestaba de manera esclarecedora una tendencia a desligarse de la tradición que trata por compromiso, pudiéndose hablar acaso de variaciones sobre el tema más que de

⁸ Declaraciones personales de Ramón Vázquez Molezún a Ángel Urrutia Núñez en su estudio de la calle Bretón de los Herreros en Madrid, 10-III-1983

⁹ Véanse en *Revista Nacional de Arquitectura*. N° 98. Febrero, 1950 (*Venecia*); N° 134. Febrero, 1953 (*Parlamento de Londres*); N° 138. Junio, 1953 (*Brujas*). En el N° 128, agosto de 1952, se comunicaba incluso el final de su pensionado: "Ha terminado su temporada de pensionado en Roma el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, primero que ha ocupado después de nuestra guerra de liberación. Damos a nuestro compañero nuestra cordial bienvenida por su vuelta a España, ofreciendo a nuestros lectores dos acuarelas de paisajes italianos que ha realizado Molezún". Más adelante, el N° 154, octubre de 1954, publicará una Sesión de Crítica de Arquitectura sobre su *Proyecto de Museo de Arte Moderno*.

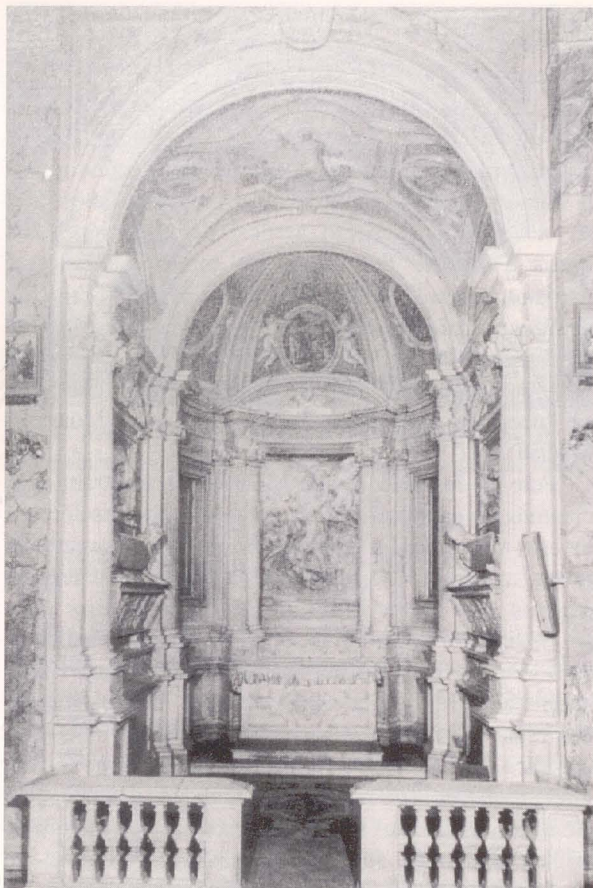


Fig. 6.- **Gianlorenzo Bernini**: Capilla Raimondi. 1640-1646. *San Pietro in Montorio, Roma.*



Fig. 7.- **Ramón Vázquez Molezún**: Dibujo sobre la obra de Bernini. Roma, 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

copias serviles. Esta actitud, muy discutible por arbitraria, le conducía sin embargo tanto al aprendizaje de otros maestros -sin copiarlos exactamente- como al divertimento. El dibujo del relieve *Resurrección de los muertos* de Nicolas Sale en el sarcófago de Girolamo Raimondi¹⁰, delataba a un Molezún nervioso y deseoso de simplificar, tratando libremente a su antojo poses, incluso figuras, para captar tan sólo líneas de fuerza, luces y sombras. Este criterio, ciertamente abusivo pero comprometido con su voluntad de aprender recreando y escapando, puede verse aplicado igualmente a sus interpretaciones, hechas en el lugar, del *Éxtasis de San Francisco* de Francesco Baratta¹¹ y de la misma *Capilla Raimondi* de Bernini¹², San Pietro in Montorio. En la

primera, Molezún reducía la obra a una vibrante maraña esquemática. El simple carácter abocetado no evitaba una captación de las líneas de fuerza esenciales, creando una oblicua secundaria que reforzaba la profundidad de la composición al cambiar la figurilla flotante inferior del lateral derecho por otra de absoluto dinamismo. Aunque desmaterializaba el volumen y cambiaba los escorzos o envaraba arbitrariamente los miembros anatómicos -caso de las tres figuras principales-, sin embargo, conseguía la justa densidad y levedad, reduciendo su ejercicio a simples planos luminosos contrastados con sombras convertidas en manchas abstractas y salpicadas en constelación o torbellino ascendente.

¹⁰ *Resurrección de los muertos*. Dibujo al carbón con fijador en papel sobre tabla, 29 X 118 cm. Firmado en ángulo inferior derecho, Molezún. Ministerio de Asuntos Exteriores (Despacho nº 308), Madrid. Nº Inventario, 217.

¹¹ *Éxtasis de San Francisco*. Dibujo al carbón con fijador sobre tabla. 82 X 63 cm. Firmado y fechado en ángulo inferior derecho, Molezún 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores (Despacho nº 308), Madrid. Nº Inventario, 187.

¹² *Capilla Raimondi*. Dibujo al carbón con fijador en papel sobre tabla. 82 X 46 cm. Firmado en ángulo inferior derecho, Molezún. Ministerio de Asuntos Exteriores (Despacho nº 308), Madrid. Nº Inventario, 291.

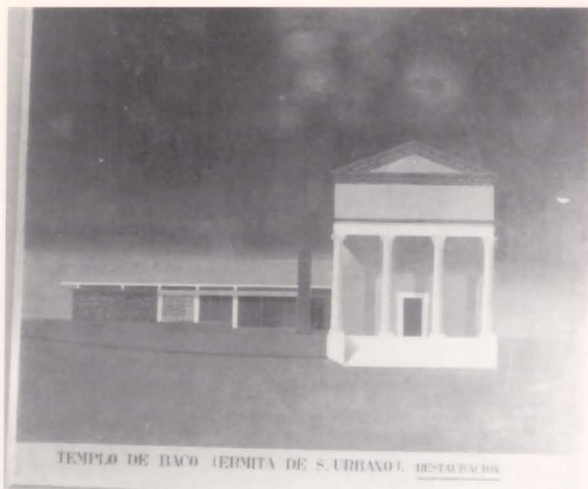


Fig. 8.- **Ramón Vázquez Molezún**: Templo de Baco (Ermita de S. Urbano). Restauración. Roma, 1951. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

En la *Capilla Raimondi*, el reto era mayor. Aun ejecutada por discípulos como era de norma, se trataba de una obra maestra de Bernini, anticipando una *integración* del hecho arquitectónico y del escultórico que habrá de culminar inmediatamente en una de las obras cumbres del Arte Universal, la *Capilla Cornaro* en Santa Maria della Vittoria, *arte total* que enaltece al ser humano y justifica una razón para vivir en este mundo de claroscuros. Era el genio más grande -arquitecto, escultor / escultor, arquitecto; también pintor- con el que se enfrentaba Molezún en Roma. No podía con él. Era imposible hacerse con el perfecto virtuosismo de las proporciones berninianas, ni con la elegancia suprema del color puro; eso sin alcanzar el efecto pictórico, polícromo y teatral de la *Capilla Cornaro*, el definitivo y genuino *arte conceptual*. Molezún se limitará humildemente a realzar el marco y alternar planos luminosos con un intermedio sombreado, resaltando al fondo la característica luz sobrenatural indirecta de Bernini; pero, también eludiendo las tumbas de Girolamo y Francesco Raimondi -de derecha a izquierda-, cuyas figuras el genial barroco solía tratar como elementos de transición o de relación intermediaria entre el espectador y la escena mágica del altar.

La propuesta de restauración que Molezún reflejaba en su *Templo de Baco (Ermita de S. Urbano). Restauración*¹³, delata ya sus preferencias y su inexorable incursión en la compleja modernidad. Su interpretación, más discutible hoy día que nunca, era sin duda la de un moderno. A la vertical monumental, se contraponía la horizontal como pauta esencial moderna, valorada a su vez por un elemento vertical de transición. Esas líneas a ras de tierra que los mismos arquitectos italianos, como Giovanni Michelucci y otros (*Estación de Santa Maria Novella*, 1933-1936, Florencia) habían contrapuesto a muchos siglos de arquitectura enfática y monumental. Rectas y planos luego recordados en su "neoplasticista" *Casa Pastor* (1955, La Moraleja, Madrid).

Pero en realidad, donde Molezún se mostraba más creativo era en sus proyectos puramente arquitectónicos de este momento. La rebelión -normal en un arquitecto joven- contra la Academia y contra la Escuela se percibía más en su *Proyecto de Teatro al aire libre en homenaje a Gaudí* (Roma, 1950), reconocido y premiado en la I Bienal Hispano Americana¹⁴. Aquí valoraba sobre todo la curva, más que la línea trazada con regla y cartabón, el hacer con las manos un cuerpo orgánico, es decir, otra vía posible para la arquitectura moderna. Aunque la maqueta contenía en su concepción elementos gaudianos -perfiles parabólicos en cúpula de sala de reuniones, soportes inclinados en arquerías de acceso a salas y servicios, formas orgánicas y flameantes abstractas en monolito-, los mezclaba como en un sueño -recuérdese la *Casa Batlló*, porejemplo, con grandes dosis de "surrealismo"- con otras situaciones vividas en Roma -caso de la Plaza del Capitolio convertida en estanque-. Este modo de proceder presupone tres cosas: 1º) Molezún estaba dispuesto a crear, aun aprendiendo de maestros, como de un Gaudí cada vez más reconocido universalmente¹⁵; 2º) Avanzaba así una peculiar corriente orgánico-tardoexpresionista vigente en España durante los años sesenta y secundada -simultáneamente a la aceptación de Wright y Aalto- por arquitectos como Higuera y Moneo (*Anteproyecto de Centro de Restauraciones Artísticas*, Premio Nacional de Arquitectura 1961); 3º) La confusión de imágenes emblemáticas estará presente en el diseño de *plaza dura* frecuente en nuestra más reciente postmodernidad.

¹³ *Templo de Baco (Ermita de San Urbano). Restauración*. (De la serie, 2 secciones, tres alzados y planta). Técnica mixta y témpera al huevo. 106 X 120 cm. Fecha y firma en ángulo inferior derecho; Roma 1951, R. V. Molezún. Ministerio de Asuntos Exteriores (Despacho Director General de Política Ibero Americana). Fecha de adquisición o depósito, 1951. N° Inventario 314.

¹⁴ Véase en *Revista Nacional de Arquitectura*. N° 120. Diciembre, 1951. Pág. 10.

¹⁵ Téngase en cuenta la revalorización que Gio Ponti había hecho de Gaudí en la *V Asamblea Nacional de Arquitectura* (celebrada en Barcelona y Valencia, mayo de 1949). Precisamente, la misma *Revista Nacional de Arquitectura*. N° 139. Julio, 1953, y *Arquitectura*. N° 75. Marzo, 1965, dedicará números monográficos de reconocimiento a Gaudí.

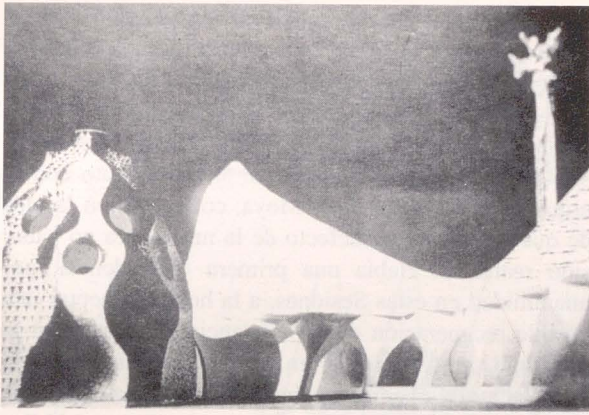


Fig. 9.- Ramón Vázquez Molezún: Proyecto de Teatro al aire libre homenaje a Gaudí. Cúpula y arquerías gaudianas. Roma, 1950.



Fig. 10.- Ramón Vázquez Molezún: Proyecto de Teatro al aire libre homenaje a Gaudí. Cita de la arquitectura romana. Roma, 1950.

EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Por encima de todo se alzaba la personalidad de Molezún, de la que estuvo siempre dispuesto a aprender el mismo Sáenz de Oíza, el maestro de maestros Oíza, quien ha nombrado alguna vez a Molezún como su arquitecto español preferido. Llegados a este punto y circunstancia, cabe recordar las breves, pero testimoniales, palabras de presentación a su obra de quien trabajara con él, Luis Miquel y Suarez-Inclan: "No parece lógico que el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo, el Instituto de Herrera del Pisuerga o la casa de La Moraleja, se produzcan como consecuencia del redescubrimiento de Gaudí, la asimilación de Wright, el rechazo de Oud o el prurito de la "modernidad". A mí me parece que, en lugar de intentar buscar en él estímulos exteriores inmediatos, habría que pensar que los orígenes están en el viaje de 100.000 Km. en motocicleta en el verano de 1950, o en sus aventuras romanas, o en su pasión por la mecánica o en el deslumbramiento ante el paisaje que reflejan sus acuarelas y sus gouaches o en la rectitud y la honestidad profunda de su carácter, en la timidez y la violencia (que la timidez acarrea) de su temperamento, en la ingenuidad y la bondad de su trato, en la enfermedad terrible que le azotó durante años. El mar de su infancia y los cristales de La Coruña deben andar también por debajo de todo esto. La poesía no es, casi nunca, el resultado de una reflexión sino la explicación inmediata y fresca del mundo interior del artista a través de los materiales que conoce y ama. La casi imposible síntesis entre progreso y ecología, la resolución equilibrada de la permanente dicotomía entre forma y contenido, sólo pueden imaginarse a través de

procesos íntegros de creación, en cerebros que mantienen su virginidad y han absorbido, constantemente, lenta y naturalmente, la cultura de su tiempo, con fluidez y despegue, sin atesorar caudales ni forzar el ritmo. Sin hacer 'proyectos'. La creación no es entonces una actividad que interioriza con esfuerzo los estímulos ajenos en una permanente y agónica dialéctica, sino una emanación propia en que todos los elementos se han dosificado armónicamente a través de una tranquila e implacable gestación interior"¹⁶.

Molezún optaba al fin por el compromiso con su tiempo. *El Proyecto de Museo de Arte Moderno* (Roma, 1951), Premio Nacional de Arquitectura 1954, corroboraba este paso definitivo, avanzaba además una idea polémica hasta nuestros días sobre la creación de museos y proponía la vertebración de un eje museístico en La Castellana. La propuesta, que debe enjuiciarse en su época, era presentada así por el mismo Molezún en una Sesión de Crítica de Arquitectura: "Este es un proyecto que hice en Roma durante mi pensionado y como trabajo para la Academia. Tengo que hacer constar que tiene bastantes lagunas, unas que las veo yo y otras que me señalaréis vosotros.

Ha sido decisivo en este proyecto el emplazamiento, que está buscado en un sitio real, en el terreno que hoy ocupa el Museo de Ciencias Naturales y la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid. A mi juicio, el Paseo de la Castellana, que es la vía más importante y de más gracia y belleza de la capital, debe alojar todos los Museos, y así como ya están el Museo del Prado y la Biblioteca Nacional, con su conjunto de museos, el de Arte Moderno tiene una situación muy definida en este emplazamiento.

¹⁶ Luis MIQUEL Y SUAREZ-INCLAN: "Ramón Vázquez Molezún: arquitecto". *Corrales y Molezún. Arquitectura*. Ed. Xarait. Madrid, 1983. Págs. 132-133.

El Museo que he proyectado es para todas las manifestaciones artísticas, como, por ejemplo, las artesanías e industriales que con el arte tengan algún contacto; así, por ello, dentro de una modulación que en principio parece rígida, se consigue una gran elasticidad para todas esas exposiciones de que hablo¹⁷.

Molezún, muy condicionado por las curvas de nivel del solar que había elegido para su obra, se ejercitaba con un vivaz racionalismo y con un dinámico funcionalismo novedoso para la España crítica de los años cincuenta, lejos del bloque al uso importado sin más razón. Descuidando quizás en exceso las medidas de seguridad que todo museo debe tener, ordenaba el espacio con lucidez. Suprimía la planta de corredor normal en cualquier otro museo y la sustituía por espacios compartimentados de tránsito fluido, resultantes de una estructura formada por cuerpos paralelepípedicos combinados en zig-zag. De este modo intentaba salvar dos problemas fundamentales: por una parte, la mala iluminación, con luces del Este y Oeste, que hubiese resultado de disponer una planta de corredor paralela a La Castellana; por otra, la monotonía de unos espacios lánguidos que confundiesen, como ocurre en los museos de tipo tradicional, la zona de exposición con la de tránsito. Recurría para ello a una disposición bifocalizada de los enlaces verticales (a base de rampas) que comunicaban la zona central, de altura sencilla (4 m), con los cuerpos extremos del edificio, originando así un concepto orgánico y creando de este modo una mayor variedad de espacios. En alzado, la planta baja dispondría de las dependencias propias de un museo (entrada y taquillas, despachos, restauración y montaje, desembalaje y embalaje, salas de conferencias, restaurantes, etc.), dejando las cuatro superiores para salas de exposición. Estas se corresponderían y vincularían a las dos grandes zonas laterales, con salas de doble altura formadas por cubos de gran proyección plástica hacia el exterior, también en zig-zag, desafiando escalonadamente la pendiente.

Con una buena estructura metálica perfectamente modulada y con un impecable acabado material (algo impensable, pero no imposible, en la España de entonces), este proyecto de tendencia metabólica, de sustrato clásico (orden axial general) pero de ruptura moderna en sus cuerpos interrelacionados -recuérdese la preciosa y también de ruptura planta de la *Casita* del Pardo, presente con variaciones en el hoy *Museo del Prado*, donde Villanueva establecía ya tres edificios interrelacionados orgánicamente- podría haber resultado una digna obra moderna consecuente con su tiempo.

La propuesta era presentada en una Sesión de Crítica de Arquitectura, de las tantas organizadas en la época por Carlos de Miguel, en la que participaron Enrique Colás, Manuel Herrero Palacios, Javier Lahuerta, Antonio Rubio, Alejandro de la Sota, Luis Felipe Vivanco, Antonio Vallejo... y todos, incluyendo al siempre cauto con la arquitectura moderna Luis Moya, coincidían en la idea de que el único gran defecto de la misma era no haber sido realizada. Había una primera coincidencia, por unanimidad en estas Sesiones, a la hora de aceptar una posible recuperación de las tendencias modernas en la tipología museística y en nuestra Historia de la Arquitectura. Sin embargo, hasta finales de la década de los sesenta no se propondrá, ya bajo la referencia a Mies van der Rohe, el muy discutido *Museo Español de Arte Contemporáneo* de Angel Díaz Domínguez y Jaime López de Asiaín (1969-1975, Ciudad Universitaria, Madrid), también Premio Nacional de Arquitectura 1969, que se concluirá tardíamente¹⁸, cuando ya José Luis Sert construía su personal *Fundación Joan Miró* (1973-1975, Barcelona).

LA PRIMERA OBRA CONJUNTA Y EL ÉXITO DEL PABELLÓN DE LOS HEXÁGONOS.

Tras el regreso de Roma, Molezún irrumpe en el panorama profesional español como un arquitecto de personalidad cada vez más firme, pero haciéndose ante las ofertas de trabajo concretas. Quiere esto decir -en referencia a las bienintencionadas palabras de Javier Tusell recogidas al principio- que la experiencia de Roma no es en absoluto fundamental para el desarrollo de su trayectoria posterior, a no ser que sea para aprender el arquitecto a elegir lo que quiere de entre lo que no quiere, que no es poco. Pero este mismo criterio podría aplicarse sin demasiado riesgo a un Juan de Villanueva, con lo que suponía en el XVIII pasar por Roma.

Molezún tendrá otras referencias más universales, pero filtradas por su recia personalidad indiscutible y haciendo tambalear aquello de que todo está ya en los clásicos. Cada obra, será un reto nuevo; cada solución dada, una transgresión respecto a la referencia de la que se parte -lo que se ha dado en llamar un nuevo "manierismo" en la arquitectura contemporánea- o, lo que es más importante, muchas veces cada obra contendrá el acto sagrado de la **creación**. Esa es la diferencia. Este hecho no evita, curiosa y paradójicamente, que elija colaborar con otros arquitectos, diluyendo la autoría y enriqueciendo su personalidad con la de compañeros de

¹⁷ *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 154. Octubre, 1954. Pág. 15.

¹⁸ Véase en *Nueva Forma*. Nº 25. Febrero, 1968 y Nº 45. Octubre, 1969; *Arquitectura*. Nº 121. Enero, 1969 y Nº 132. Diciembre, 1969; *Bellas Artes*. Agosto-septiembre, 1975.

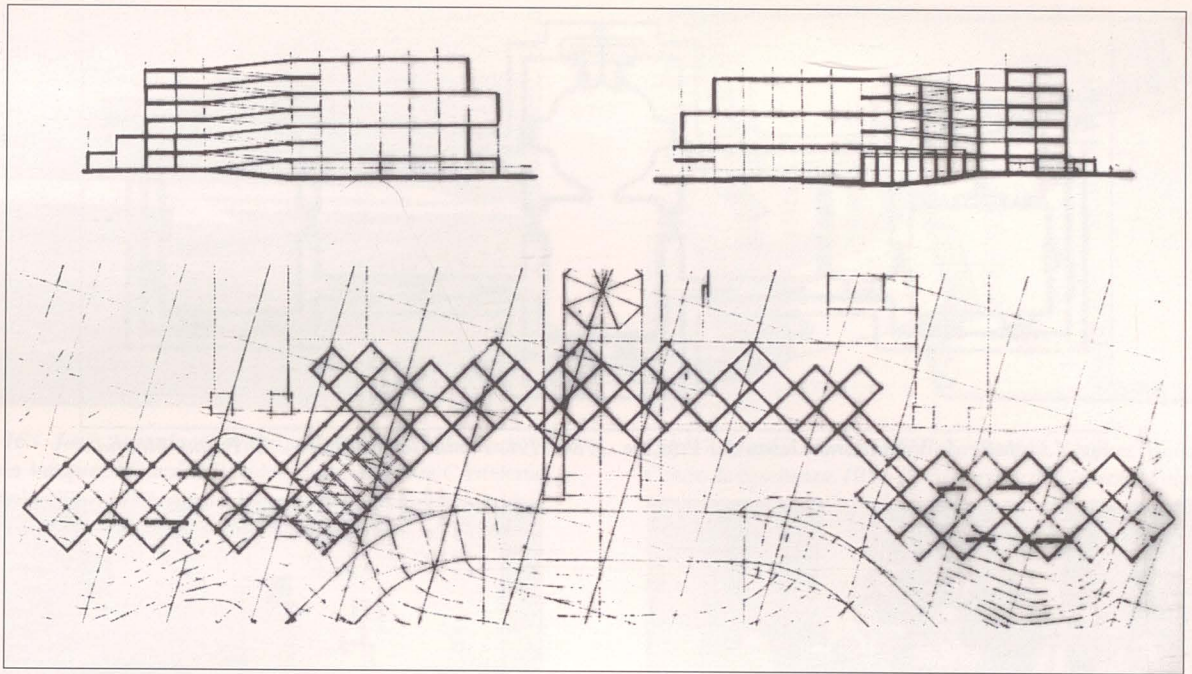


Fig. 11.- **Ramón Vázquez Molezún**: Proyecto de Museo de Arte Moderno. Roma, 1951. Plantas y secciones. Premio Nacional de Arquitectura 1954.

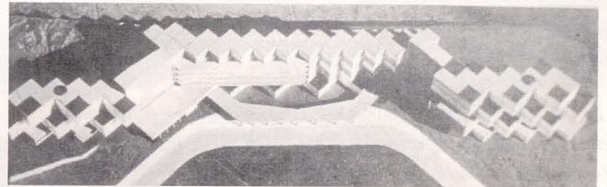


Fig. 12.- **Ramón Vázquez Molezún**: Proyecto de Museo de Arte Moderno. Maqueta. Roma, 1951.

profesión u otros artistas. Es el caso de su trabajo conjunto y colaboración constante con José Antonio Corrales Gutiérrez.

Con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún obtiene el Gran Premio de la X Triennale de Milán por el *Pabellón de España* (1954) -juntamente con el de Finlandia-, adjudicado a una obra que, como en la también premiada de José Antonio Coderch en la anterior Triennale, supera cualquier lastre puramente folklórico y se adentra en la cada vez más prestigiosa corriente española del interiorismo moderno con criterios expositivos científicos. Espacios límpidos ya de pastiches, distribución estudiada en las circulaciones, continente más adecuado al contenido, como a las también premiadas esculturas de hierro de Chillida¹⁹.

Con Alejandro de la Sota -al que se había unido momentáneamente para trabajar en el *Concurso de la Delegación de Hacienda de La Coruña*²⁰, una propuesta moderna, modulada y funcional, pero influida por las casas acristaladas de La Coruña en un rasgo de identidad local, a destacar por parte de dos arquitectos gallegos, frente al universal e impersonal Movimiento Moderno-realiza, también en colaboración con José Antonio Corrales, la *Residencia Infantil para Cristalería Española* (1957-1958, Miraflores de la Sierra, Madrid; actual Dependencia de la Universidad Autónoma)²¹.

En esta obra se parte de la idea de cobijo a manera de gran gallina clueca que protege a los niños, por lo que se pliega orgánicamente al terreno. Esta incorporación al paisaje es corroborada con el empleo de materiales

¹⁹ Véase en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 156. Diciembre, 1954. Págs. 25-31.

²⁰ Véase en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 172. Abril, 1956. Págs. 7-11.

²¹ Véase en *Arquitectura*. Nº 7. Julio, 1959; *Binario*. Diciembre, 1960; *Werk*. Junio, 1962.

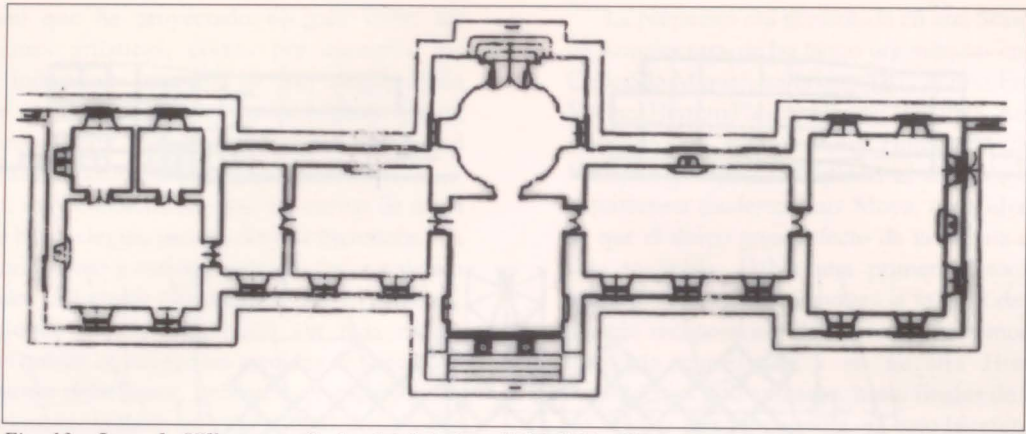


Fig. 13.- **Juan de Villanueva**: Casita del Príncipe. 1784-1791. Planta según Chueca. El Pardo, Madrid.



Fig. 14.- **Ramón Vázquez Molezún**, situado en la posición más alta de la fotografía, con la promoción de 1952. De izquierda a derecha: Luis Alegre, José Benet, Fernando Cruz, Fernando Labrada (Director), Manuel López Villaseñor, Andrés Conejo, Benjamín Mustieles y Victoriano Pardo.

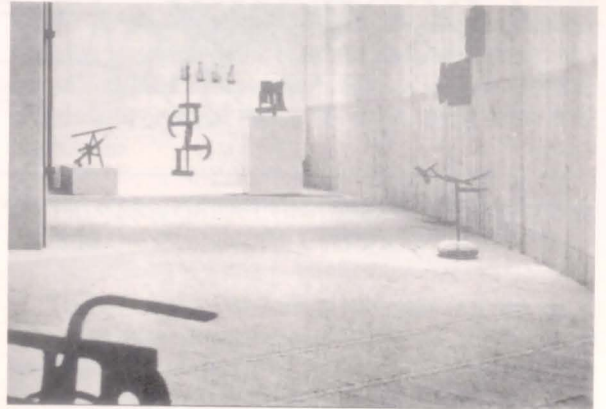


Fig. 15.- **Ramón Vázquez Molezún**, colaboración con Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún; esculturas de Eduardo Chillida: Pabellón de España en la X Triennale de Milán. 1954.

pétreos locales en una plataforma realizada durante un primer verano dado el duro invierno de la zona; también con el montaje ya altamente tecnificado a base de elementos prefabricados traídos de Madrid, en el segundo verano, pero que conforman una característica y fragmentada cubierta invariante en otras obras de Corrales y Molezún. Se plantea pues la integración de dos conceptos arquitectónicos que coexisten con armonía en gran parte de la obra primeriza de estos autores: funcionalismo-organicismo. Todo el conjunto se somete a módulo (6 X 3 m, con vigas de madera a 6 m), y a zonificación según las funciones (zona de estar/zona de dormitorios), prevaleciendo sin embargo un innegable empirismo en el planteamiento inicial, un gesto wrightiano en la alianza con el entorno, un tratamiento aaltiano en los detalles de la madera vista u otros materiales de nueva savia industrial y, sobre todo, una manera personal de entender el hecho arquitectónico que marca distancias respecto a los padres de la arquitectura moderna y cuyo origen estaría en una obra inmediatamente anterior como es el *Centro de*

enseñanza (1954-1956, Herrera de Pisuerga, Palencia), la gran *opera prima* producto exclusivo de la colaboración constante y fructífera a partir de ahora entre Corrales y Molezún.

El *Centro de enseñanza* de Herrera de Pisuerga, había manifestado en principio muchas resonancias y recuerdos: de los impresionantes muros vítreos y volúmenes cruzados de cubierta presentes ya en el *Pabellón* soviético de Konstantin Melnikov en París 1925 (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes), hasta el aprecio de materiales humildes locales como el ladrillo y la baldosa -lección brindada por Aalto- que permita una alternativa a la predestinación racionalista propia de la época. Pero por encima de todo puede el ineludible programa de necesidades, su distribución funcional y su adaptación al medio; en el fondo, la cubierta a un agua como recurso elemental, inclinación queresguarda del frío Norte al tiempo que permite el paso del cálido sol de Mediodía en invierno. Este elemento y este modo de proceder volverá a

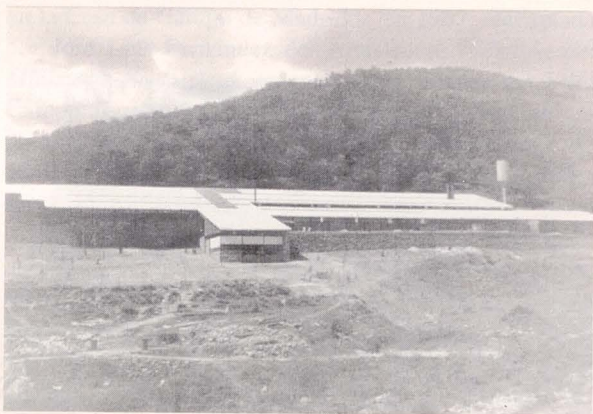


Fig. 16.- José Antonio Corrales, Alejandro de la Sota y Ramón Vázquez Molezún: Residencia Infantil para Cristalería Española. 1957-1958. Actual Dependencia de la Universidad Autónoma. Miraflores de la Sierra, Madrid.

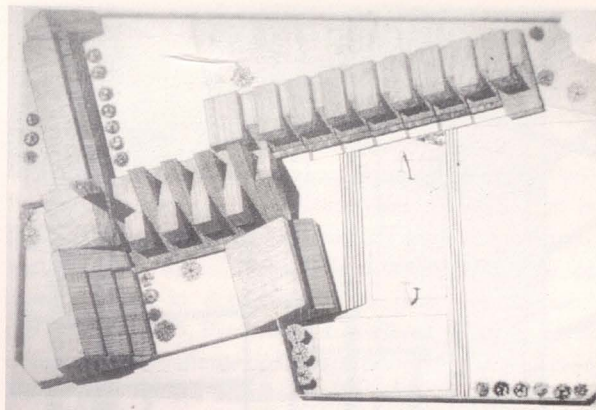


Fig. 17.- José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Centro de enseñanza. 1954-1956. Herrera de Pisuerga, Palencia.

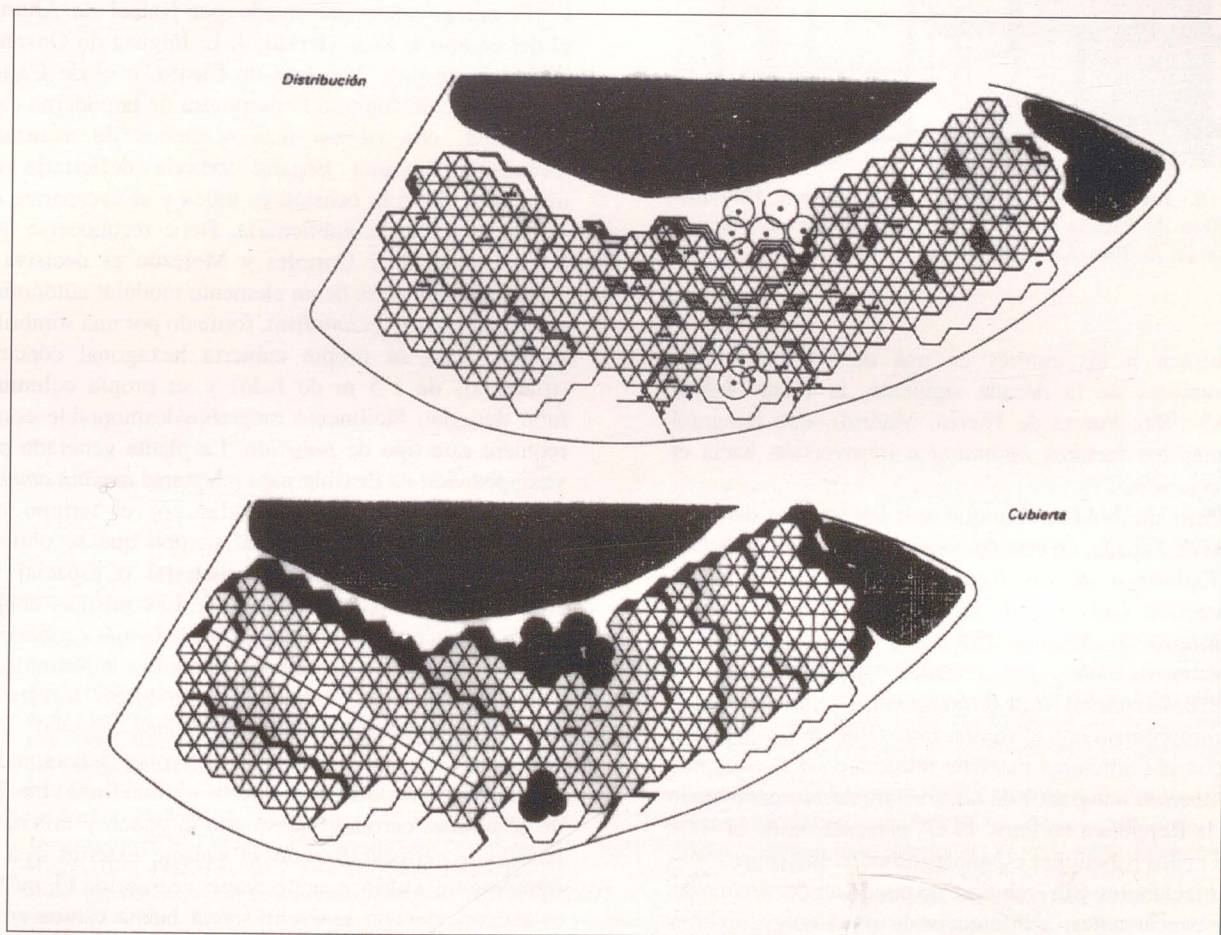


Fig. 18.- José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Pabellón de España o de los Hexágonos en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Planta.



Fig. 19.- José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Pabellón de España o de los Hexágonos en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Interior.

identificar a los autores en una de sus obras más importantes de la década siguiente, la *Casa Huarte* (1965-1966, Puerta de Hierro, Madrid); que integrará además los factores *intimidad* e *introversión* hacia el *patio-jardín*.

Pero sin duda la obra que más les acredita dentro y fuera de España, en esta época estudiada, es el *Pabellón de España o de los Hexágonos* (1956-1958) en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Es el mismo Ministerio de Asuntos Exteriores el que convoca el Concurso de Ideas y, por el resultado, parece que hubiera ya un deseo oficial firme de comparecer en muestras bajo un compromiso con el rumbo imparable de los tiempos, no con el tradicional pastiche folklórico -si se exceptúa el *Pabellón* integrador de las artes modernas presentado por la República en París 1937- presente desde el siglo XIX en los pabellones españoles erigidos en exposiciones internacionales. Sin embargo, no puede ser de otro modo. Los concursantes, a diferencia de otras competiciones anteriores (como en la *Casa Sindical* en Madrid, por ejemplo), se encuadran todos ya en la alternativa moderna.



Fig. 20.- José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Edificio "Bankuni". 1970-1975. Paseo de la Castellana, Madrid.

No en vano habían transcurrido siete años y la reacción por parte de unos y otros se consolidaba, aunque estuvieran todavía sin inaugurar obras como las del *Valle de los Caídos* de Pedro Muguruza y Diego Méndez.

El anteproyecto presentado por Rafael de Aburto, el del equipo J. Ruiz Hervás, J. L. Íñiguez de Onzoño, Rafael Leoz y A. Vázquez de Castro, o el de Carlos de Miguel coinciden en la propuesta de lamoderna caja de cristal, con ribetes más o menos de avanzada tecnología en una España todavía deficitaria en materiales. Pero la ocasión es única y el escaparate de enorme resonancia publicitaria. Debe reconocerse que la obra elegida de Corrales y Molezún es decisiva y culminante. Se parte de un elemento modular autónomo, extremadamente *racionalista*, formado por una sombrilla metálica con su propia cubierta hexagonal cóncava (triángulos de 1'5 m de lado) y su propia columna-tubo desagüe, fácilmente montable/desmontable como requiere este tipo de *pabellón*. La planta generada por yuxtaposición es flexible para adaptarse *orgánicamente* a las irregularidades presentadas por el terreno del Parque Heysel en Bruselas, al tiempo que se obtiene el máximo aprovechamiento material o espacial tal como la sabia Naturaleza enseña. Las mismas abejas emplean esta retícula hexagonal como la más económica y conveniente. Wright también, mirando a la Naturaleza, partía de principios esenciales que luego forzaba y dotaba de tridimensionalidad o fluidez espacial. Tan solo quedaba pues despejar prismas hexagonales interiores, dejando al descubierto un indefinido bosque de columnas, cerrando acaso con el opaco y milenar ladrillo o permeabilizando el paisaje exterior con el transparente vidrio cuando fuese necesario. El mérito es reconocido con el Premio y la buena crítica en la Exposición. Pero en España, la obra -recuperada e instalada al año siguiente por los mismos arquitectos

en la Casa de Campo de Madrid y, en 1967, readaptada por José Luis Fernández del Amo como *Pabellón del Ministerio de Agricultura* en la Feria Internacional del Campo, hoy día en estado lamentable²², supone un grado de madurez, una lección de interpretación y de genio personal, una posible y fecunda vía de trabajo en colaboración, además de una clave entre el aséptico o frío racionalismo funcional ya vigente y la incursión en otras corrientes más organicistas o empíricas durante los próximos años sesenta. La obra, que es en sí misma una síntesis entre *racionalismo* y *organicismo*, marca ya el final de una etapa y el comienzo de otra menos unidireccional.

UNA TRAYECTORIA EJEMPLAR

A partir de entonces, los inconformistas Corrales y Molezún superarán las titubeantes referencias al primer Mies (*Edificio de Selecciones del Reader's Digest*, 1963-1965, Madrid; *Laboratorios Profidén*, 1965-1966, Fuencarral, Madrid), para crear -aun contando con la misma trama modular moderna- una obra original muy variada y en alguna ocasión con altísima calidad de diseño, como lo demuestra el *Edificio "Bankunión"* (1970/1972-1975, Paseo de la Castellana, Madrid). Es la obra más sobresaliente de la etapa posterior y una lección audaz para futuros arquitectos²³.

²² Véase Ángel URRUTIA NÚÑEZ: "La arquitectura para exposiciones en el Recinto de las Ferias del Campo (1950-1975) y los antiguos pabellones de IFEMA". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. (En prensa). BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 175. Junio, 1956 (Concurso); *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 188. Agosto, 1957; *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 198. Junio, 1958; *Informes de la Construcción*. Octubre y diciembre de 1958; "L'Exposition de Bruxelles 1958", por L. Novgorodsky. *La Technique des Travaux*. Juillet-août, 1958; *Arquitectura*. Nº 121. Enero, 1969 (Adaptación de la obra como Nuevo Pabellón del Ministerio de Agricultura en la Feria Internacional del Campo de Madrid, colab. con José Luis Fernández del Amo).

²³ Para la trayectoria profesional de Corrales y Molezún, además de la bibliografía citada, véase Juan Daniel FULLAONDO: *Nueva Forma*. Nº 20. Septiembre, 1967; Nº 21. Octubre, 1967; Nº 22. Noviembre, 1967; Nº 23-24. Diciembre, 1967-Enero, 1968; Febrero, Marzo, 1968; Junio, 1970; *Arquitectura*. Nº 94. Octubre, 1966; *Arquitectura*. Nº 154. Octubre, 1971; "Molezún y Corrales". *Arte, arquitectura y todo lo demás*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1972. Págs. 479-506... También, Ángel URRUTIA NÚÑEZ: "Arquitectura de 1940 a 1980". *Historia de la arquitectura española*. Vol. 5. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987. Págs. 1903-1911, 1920, 2002-2003; "Arquitectura de 1936 a 1980". *Historia del arte español*. Ed. Akal. Madrid (en prensa); "Bibliografía básica de arquitectura moderna española", "Bibliografía básica de arquitectura en Madrid. Siglos XIX y XX" y "Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española", en este mismo *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Vols. I, 1989; III, 1991 y IV, 1992. Por último, AA.VV.: *Corrales y Molezún*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Madrid, 1993.

Normas para la presentación de originales

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Ciudad Universitaria de Canto Blanco. 28049 MADRID). Tlf.: 397.46.11.

El **texto** de los trabajos deberá redactarse de forma definitiva. Escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara, en papel de formato DIN-A4, con 60 espacios por línea y un total de 30 líneas. Su extensión será de un máximo de 50 páginas y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada irá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicados con su dirección postal y teléfono. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención. A continuación se añadirán dos resúmenes, en español y en inglés, con una extensión aproximada de 20 líneas que, a ser posible, distinga las motivaciones del artículo, el estado de la cuestión, la idea general, el método o las conclusiones que el autor considere convenientes para hacer comprensible su contenido.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto y con sus mismas características de escritura que el resto (30 líneas por 60 espacios).

Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en mayúsculas, subrayando los títulos de los libros, nombres de revistas y abreviaturas en latín, y entrecomillando los artículos o capítulos de obras colectivas, cuidando no falte ningún dato imprescindible.

Se presentarán dos copias del texto para facilitar los trámites de edición y elaboración del **Anuario**.

Por la misma razón **se recomienda muy especialmente** la presentación del texto en un **diskette de ordenador**:

- a) Realizado en programas estandar (Microsoft Word, WordPerfect, Mackintos o WordStar).
- b) Excepto en la realización de tablas, los autores deberán evitar la colocación de tabuladores y, salvo que lo consideren imprescindible, no utilizarán doble retorno de carro.
- c) Para mayor seguridad los autores deberán entregar dos copias de cada fichero en el mismo diskette.
- d) La salida de impresora que debe acompañar al diskette estará actualizada, conteniendo todos los cambios o modificaciones que el autor hubiera realizado en un momento dado.

Las **ilustraciones al texto**, tanto si son mapas, fotografías, planos o dibujos a línea, serán considerados a efectos de su identificación y rotulación como **figuras** y numerados correlativamente (Fig. 1, Fig. 2, etc.). El Consejo de Redacción hace hincapié en la calidad de los originales que sean presentados como **ilustraciones**, prefiriendo fotografías en blanco y negro, o en color (13 x 18 cms. o mayor), diapositivas o transparencias en color, planos en papel vegetal, todo ello bien contrastado, reservándose en todos los casos la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas las **figuras** irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes, haciendo constar en ellos: autor, obra, edificio, lugar de localización, cronología, o lo que el autor estime más oportuno.

