

Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española

Angel Urrutia Núñez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Ludwig Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright han sido dos arquitectos muy influyentes en la arquitectura moderna universal. Sus obras, fundamentadas en filosofías diferentes, han representado dos maneras distintas de entender el mundo y de condicionar la vida del hombre. Algunos arquitectos españoles se sintieron influidos también por las obras de ambos, manifestando con sus propuestas enfrentadas una máxima tensión creciente durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. Unos, tomando como referencia a Mies con el fin de hacer una arquitectura rigurosamente funcionalista, de alta tecnología y difusión rápida; otros, tomando como referencia a Wright con el fin de ofrecer una alternativa más organicista y humana, pero con menor fortuna.

SUMMARY

Ludwig Mies van der Rohe and Frank Lloyd Wright have been two very influential architects in the world of modern architecture. Their works based on different philosophies, have represented two distinct ways of understanding the world and of conditioning the life of man. Some Spanish architects were influenced by the works of both, demonstrating with their confronting proposals, a maximum tension growing throughout the 1950's and 60's. Some taking Mies as a reference, with the purpose of architecture as rigorously functional, of high technology and rapid diffusion; others, taking Wright as a reference, with the purpose of offering a more organic and human alternative, but with less fortune.

La Historia de la Arquitectura Moderna Española experimenta una crisis importante durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. En veinte años aproximadamente se van imbricando diversas tendencias según las circunstancias sociales, culturales y económicas: recuperación de un racionalismo frustrado en su desarrollo como consecuencia de la Guerra Civil, mediatizado por el G.A.T.E.P.A.C. (1930-1936) y en última instancia por Le Corbusier; adaptación al medio español de un funcionalismo inspirado en Ludwig Mies van der Rohe; desarrollo paralelo, en un mundo quizás todavía más difuso y menos pragmático, de una arquitectura de fundamento organicista que mira de reojo a Wright y a Aalto. Las vías de impregnación son varias, desde los viajes realizados por nuestros arquitectos, hasta la más abierta formación en las escuelas o la creciente atención prestada a estos dos grandes maestros protagonistas por parte de

los medios editoriales (Editorial Gustavo Gili, revistas extranjeras y españolas). Frank Lloyd Wright (Richland Center, Wisconsin, 1869; Phoenix, Arizona, 1959), aun teniendo desde la primera década del siglo vías de penetración en nuestro continente (Kuno Francke, Petrus Berlage, conocimiento del estudio de Henry-Russell Hitchcock, 1940/1942, Exposición «Sesenta años de arquitectura viva», 1951...), verá acentuada su aceptación sobre todo en la década de los años sesenta. Ludwig Mies van der Rohe (Aachen, 1886; Chicago, 1969), el ya activo americano con el lema seductor «menos es más», será introducido tempranamente durante los años cincuenta y con fines más comerciales, repudiado por quienes se orientan hacia Wright y revisado ya en la actualidad con motivo del centenario de su nacimiento¹. No obstante, debe advertirse que los arquitectos españoles, manejando elementos que les identifican con Mies o con Wright,

¹ La revisión en el ámbito extranjero culmina con el estudio de Franz SCHULZE: *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. University of Chicago.

harán una arquitectura en constante renovación y con relativa creatividad personal al adaptar un vocabulario foráneo a nuestro medio². Escribir de este modo dos páginas de nuestra Historia de la Arquitectura Española, convierte en deseable y justifica el trabajo que presento a continuación.

CABRERO/SAENZ DE OIZA

Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (Santander, 1912; título, 1942) se erige con el tiempo en uno de los arquitectos pioneros en la adopción del lenguaje miesiano, pero entroncándolo con su sólida trayectoria personal y adaptándolo a los medios materiales españoles. Estas precisiones deben ser tenidas en cuenta a la hora de valorar su arquitectura. Cabrero había viajado en 1941 por varias ciudades de Italia, visitando los estudios de Giorgio de Chirico en Milán y, en Roma, de Gaetano Minnucci y Adalberto Libera. Estas experiencias, unidas a las escalofriantes imágenes vistas de la piacentiniana *EUR'42* en Roma (*Palacio de la Civilización*, de Guerrini, Lapadula y Romano), se reflejan en la malla elegida para fachada como forma/método de composición y que aparece en su *Idea para la Cruz de los Caídos* (1941-1942), en la *Casa Sindical del Grupo de viviendas* de Béjar (1942-1943) y en la impresionante fachada a Paseo del Prado de la *Casa Sindical ó «Sindicatos»* de Madrid (1949/1950-1956, colab. con Rafael de Aburto). Este depurado clasicismo se enraiza con la mejor tradición racionalista italiana (renovada más actualmente por el movimiento de la *Tendenza*); sin embargo, la citada fachada de *Sindicatos* -sometida ya por Cabrero a módulo funcional- estará presente en una de sus obras quizás más miesiana, el *Edificio «Arriba»* (1960-1962. Paseo de la Castellana, 272, Madrid). No en vano, Cabrero muestra vivo interés por la obra de Mies durante su viaje a Estados Unidos de América en 1954. Son por tanto dos viajes y dos experiencias particulares contribuyentes a que se fusionen dos esquemas de origen distinto y, sin embargo, de resultado muy personal en manos de Cabrero. A todo ello habría que añadir su peculiar minimalismo -de gran interés y no valorado lo suficiente hasta ahora-, condicionado por el concreto y minimalista Max Bill, a quien había visitado también en su estudio de Zurich con motivo de un viaje que realizaba por Europa central en 1950. Aunque se decante por Mies, Cabrero toca ya fondo como un visionario cuando vacía el cubo y enmarca sublimemente el firmamento con su propuesta para el *Mausoleo del Qaide Azam Mohamed Ali Jinnah* (1958, Karachi), adelantándose treinta años al gran *Arco de la*

Defensa (1983-1989, París) de Johan Otto von Spreckelsen. Mies, aun siendo europeo, había iniciado su aventura americana una vez se disuelve la *Bauhaus* (1933), donde había sido el último director. Acabó por reinterpretar el ya degenerado rascacielos proveniente de la gloriosa Escuela de Chicago, dotándolo de armonía funcional -como hiciera Sullivan en su momento al crear la tipología moderna- pero, también, de una mayor depuración y exquisitez formales con la aportación extensiva -una vez la industria de la potencia vencedora en la Segunda Guerra Mundial lo permitiera- de los flamantes materiales vistos (acero laminado y vidrio). De hecho, el mismo Rafael de Aburto adjunta su *Edificio «Pueblo»* (1958-1959) al *Edificio de Sindicatos* mediante un diseño impregnado por el Mies americano, solo que adecuándolo a un entorno específico.

Cabrero, en la medida de sus posibilidades, llegará al límite de la simplicidad con la solución adoptada para su *Edificio «Arriba»*. Asume la racional e «infinita» malla ortogonal de su *Casa Sindical*, solo que el esquema, modernizado, cae ya en la órbita de Mies (*Promontory Apartments*, 1946-1949, Chicago). Como se trataba de un programa periodístico, Cabrero deslinda con nitidez dos zonas diferenciadas según la función: una de producción (nave de carácter industrial) y otra de oficinas (paralelepípedo a Castellana que se levanta como edificio representativo y según el esquema referido). Este, lo estructura cuadrado sobre zócalo de hormigón, mediante once franjas horizontales de ladrillo anaranjado y vidrio incoloro (cita de la tripartita ventana Chicago), cortadas por doce verticales metálicas pintadas de rojo (claroscuro que dota de empuje ascensional y armonía a la torre). La disposición de los amplios lienzos de ladrillo en cerramientos, enmarcados por los perfiles metálicos con exquisito cuidado, contribuye a aproximar más la obra al Mies de algunos edificios del *Illinois Institute of Technology -I.I.T.- (Alumni Memorial, 1945-1946, Chicago)*. No obstante, el esquema polivalente miesiano se adecúa aquí a un edificio de oficinas, creando Cabrero una nota discordante respecto al estricto clasicismo de Mies: la compensación asimétrica entre el ciego muro bajo correspondiente al salón de actos -destinado en su día para izar banderas- y la puerta ladeada más el cuerpo lateral de coronación.

Cabrero había tenido que soportar años atrás la carestía de materiales, en una España arruinada por su Guerra Civil y aislada económicamente hasta ya entrada la década de los años cincuenta. Conforme avance el tiempo, transcurran los planes de desarrollo y la industria lo permita, Cabrero irá utilizando sistemáticamente la estructura metálica, los perfiles laminados y el aluminio anodiza-

Chicago, 1985 (en colaboración con el Archivo Mies van der Rohe del Museo de Arte Moderno de Nueva York); traducido por Ed. Hermann Blume. Madrid, 1986. En España, se realizaron desde artículos en revistas especializadas (monográfico de la revista A & V. N° 6. 1986; *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* -«La difusa presencia de Mies en la arquitectura madrileña», por José Manuel LOPEZ-PELAEZ-. N° 172. Enero-febrero-marzo, 1987), hasta en diarios (El País. 27-III-1986. Págs. I-XVI).

² Para los estudios de las trayectorias particulares de todos los arquitectos españoles y para la bibliografía específica de todas sus obras estudiadas en este trabajo, véase Angel URRUTIA NUÑEZ: «Arquitectura de 1940 a 1980». *Historia de la Arquitectura Española*. Vol. 5. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987; *Arquitectura de 1936 a 1980*. Historia del Arte Español. Ed. Akal. Madrid (en prensa), con análisis pormenorizado incluso de las obras fundamentales no pertinentes a este trabajo; «Bibliografía básica de arquitectura moderna española» y «Bibliografía básica de arquitectura en Madrid. Siglos XIX y XX». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Vols. I/1989 y III/1991.

do como bastidores rectangulares de lienzos de ladrillo muy bien aparejado -caso del *Edificio «Arriba»*- o de amplias lunas de cristal que permitan una confusión entre espacios interior-exterior. Como quiera que actúa durante varios años en el Recinto de las Ferias del Campo (colab. con Jaime Ruiz), en la Casa de Campo de Madrid, tiene ocasión de ir registrando en su arquitectura los nuevos avances tecnológicos ³. Desde los primeros pabellones construidos con cemento, ladrillo, yeso o cal, bóveda tabicada (I Feria Nacional del Campo, 1950), hasta el *Pabellón del Ministerio de la Vivienda* (III Feria Internacional del Campo, 1959). Es este sin duda un edificio ya muy miesiano, de gran precisión en su montaje y más moderno en sus criterios expositivos, ajeno con su estilo internacional al carácter regionalista y folklórico asignado tradicionalmente por algunos arquitectos a otros pabellones del recinto. Realizado en cuarenta días y adaptado a un desnivel en el terreno mediante escalonamiento de volúmenes, se compuso de tres cuerpos paralelepípicos o cajas yuxtapuestas en zig-zag, con basamento escalonado de hormigón visto, estructura metálica pintada de rojo, cerramiento con ladrillo prensado naranja en macizos de fachadas de entrada y grandes lunas vítreas de 5 X 2'45 m. en carpintería de aluminio anodizado para vanos. Las concomitancias con el contemporáneo *Edificio «Arriba»* son evidentes. Solo que en este caso, a la explotación plástica de la estructura y de los materiales dejados sinceramente vistos como exclusivo ornamento (el «menos es más» de Mies), se unía la diafanidad espacial, entendiéndose la arquitectura como espacio multiuso.

En esta misma línea estilística, realiza en este recinto de la Casa de Campo el *Pabellón Central de Exposiciones ó Pabellón-Palacio de Cristal* (1964-1965. Colab. con Luis Labiano, Jaime Ruiz, arquitectos; Rafael de Heredia, Anselmo Moreno, ingenieros). Esta obra supondrá para Cabrero el desquite definitivo respecto aquellos años de carestía y el ambicioso empeño de forzar los sistemas tecnológicos al uso entonces en España, al tiempo que logra prácticamente la vacía y límpida caja de cristal miesiana para diversos usos. La obra estuvo muy condicionada por tres imposiciones básicas: creación de un gran espacio flexible para exposiciones monográficas, ajuste a una ejecución material del metro cuadrado de superficie en 5.665 pesetas de la época y realización en un año escaso. La diafanidad requerida se obtuvo mediante una estructura metálica compuesta con pórticos biarticulados de 72'5 m. de luz sobre basamento de hormigón modulado en sus pilares (20 X 20 m.); la multiplicación de superficie expositiva, con la estratificación y graduación de resistencia de una planta baja (material pesado a exhibir), entreplanta y una inmensa planta superior completamente diáfana. El

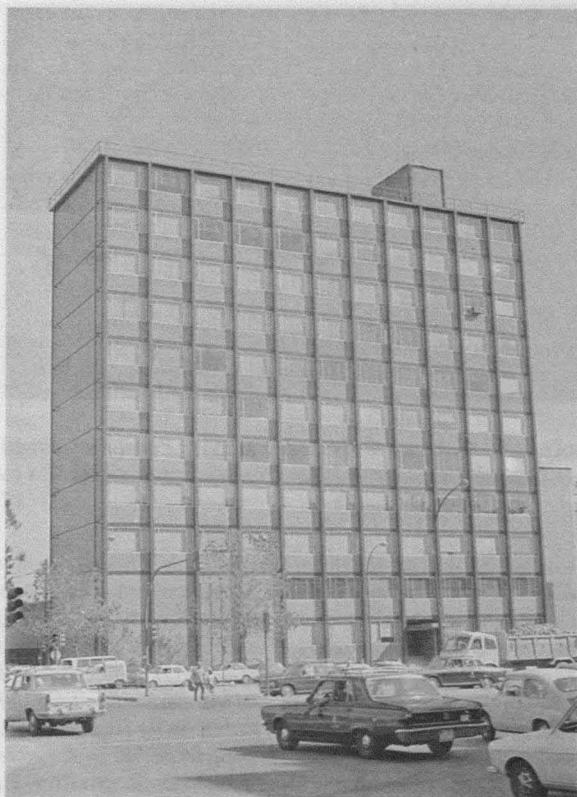


Fig. 1. F. Cabrero: *Edificio "Arriba"*. 1960-1962. Madrid.

cerramiento perimetral (72'82 X 127'72 m.) se materializaba con carpintería de aluminio en celosía modulada (2'50 m.) y cristal antideslumbrante. Es la característica y polivalente caja contenedor miesiana, servible para sala de exposiciones, para museo, para nave industrial... que, si en su esencialidad y pureza formal neoclásicas nos remontaría hasta K.F. Schinkel, mediante la asunción de la industria y los nuevos materiales por parte del P. Behrens con el que colabora Mies (1908), en su propuesta y planteamiento espaciales empalmaría con la corriente de las Exposiciones Universales del siglo pasado (*Sala de Máquinas* para la Exposición de París en 1889, de Ferdinand Dutert y los ingenieros Contamin, Pierron y Charton); en el fondo, arquitectura multiuso y polivalente que permitía una ulterior y necesaria distribución flexible del programa de necesidades (adecuada por tanto para estación de ferrocarril, mercado, nave diáfana de pro-

³ Angel URRUTIA NUÑEZ: *La arquitectura para exposiciones en el Recinto de las Ferias del Campo de Madrid (1950-1975) y los antiguos pabellones de IFEMA*. Madrid (en prensa).

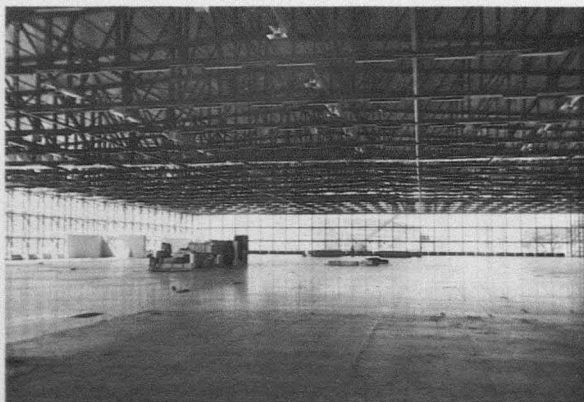


Fig. 2. F. Cabrero, L. Labiano, J. Ruiz: *Pabellón Central de Exposiciones*. 1964-1965. Casa de Campo, Madrid.

ducción, oficina-paisaje, etc.). No obstante, la obra de la Casa de Campo se realizaba en un contexto específico, mediatizada no solo por la estética cristalina y perfecta de Mies -que se desvirtúa en este caso con la insinuación de una conveniente cubierta a dos aguas-, sino manteniendo además concomitancias con el *Pabellón de Exposiciones de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid*, 1957-58, obra de los también adeptos a Mies R. Maillat, P. Reuter y T. Biwer⁴.

Sin embargo, Cabrero no es un arquitecto que ofrezca a sus semejantes una arquitectura inaceptada por él mismo, sino que este frío y también estricto lenguaje polivalente -servible por lo visto igual para todos los usos y lugares- lo utilizará tanto para su propia vivienda (*Vivienda-Estudio*, 1961-1962, Avda. de Miraflores, Puerta de Hierro, Madrid) como para resolver otros programas y en otros medios locales (*Colegio Mayor San Agustín*, 1961-1962, Ciudad Universitaria de Madrid), procurando trascender el simple *hecho constructivo* hasta llegar a la *arquitectura* relativamente humanizada (trascendencia que también preocupó a Mies).

Francisco Javier Sáenz de Oíza (Cáteda, Navarra, 1918; t. 1946), por el contrario, será un arquitecto menos fiel a este sistema. No obstante, una vez decide superar -como gran arquitecto de ruptura que será siempre- las últimas manifestaciones historicistas en la inmediata postguerra (*Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu* en Guipúzcoa y *Basílica de Nuestra Señora de la Merced* en Madrid, 1949-1950, colab. con Luis Laorga), registra una aproximación a Mies en parte de su obra proyectada y no construida

durante la década de los años cincuenta, como en las propuestas para: *Delegación de Hacienda de Valencia* (1950); *Capilla en el Camino de Santiago* (Premio Nacional de Arquitectura 1954; colab. con José Luis Romany y el escultor Jorge Oteiza); *Nueva Sede del Ministerio de Industria y Comercio en Madrid* (1956; colab. con José Antonio Corrales, J. L. Romany, Alejandro de la Sota y Ramón Vázquez Molezún); *Delegación de Hacienda de San Sebastián* (1958; colab. con Manuel Sierra). Oíza, cuando terminó la carrera en la Escuela de Madrid (1946), viajó también a Estados Unidos (1948-1949) becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. A su regreso, el deseo de renovar la arquitectura española y su toma de partido por la arquitectura moderna se explicitaban en el número preparado junto con Carlos de Miguel sobre el «El vidrio y la arquitectura» para la *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 129-130. Septiembre-octubre, 1952. Oíza quedó vivamente impresionado por el panorama arquitectónico norteamericano, por las nuevas tecnologías que permitían hacer más rápido y limpio el proceso constructivo, más funcional y clara la arquitectura: el milenar ladrillo opaco y el transparente vidrio luminoso como elementos primordiales en la creación del espacio, fundamentados en la industria y en el progreso del hombre. El arquitecto español, que no tenía ni tendrá nunca un maestro concreto tal como ha reconocido más de una vez, no puede por menos que tomar como referencia la arquitectura de Mies, posiblemente la que más prometía en aquel momento y la que más encandilaba. De ahí el sentido de esas pulcras mallas ortogonales en alzado o las flexibles cajas propuestas para sus delegaciones de Hacienda y para su Ministerio. No obstante, debe hacerse constar el carácter peculiar de Oíza. Este -inquieto, versátil, corredor infatigable por todo el tortuoso sendero de las artes, ecléctico, rotundamente genial en muchas ocasiones- procura no copiar miméticamente ningún esquema, sino tomarlo como orientación para fines específicos. Fuente de iluminación puede ser su siguiente pensamiento: «Yo digo que un mueble con cajones es mejor que un estuche de violín o que un estuche de compases, porque en los cajones no puedes saber qué habrá dentro, son formas universales. En cambio, de un estuche de compases, no esperarás que saque un violín...»⁵. Sobre todo si se coteja a continuación con el conocido comentario sobre su propuesta de *Capilla en el Camino de Santiago* -obra sin duda no solo próxima a Mies (*Proyecto de Convention Hall*; 1953-1954), sino también al Konrad Wachsmann activo en U.S.A. y creador de la «Mobilier Structure» o de las estructuras celulares metálicas (1950-1953)-, palabras de Oíza que son claves para comprender su postura inconformista y su hondura a la hora de reflexionar sobre la arquitectura que hace: «*La Capilla de Santiago* fue un

⁴ El *Pabellón* era el exhibido en la Exposición Universal de Bruselas 1958 por parte del Gran Ducado de Luxemburgo. Había sido comprado por la Cámara de Comercio de Madrid y reinstalado (1962-1964) por Pascual Bravo Sanfeliu frente al Edificio «Arriba» de Cabrero, en el actual Paseo de la Castellana. Lamentablemente, ha sido desmontado en 1992.

⁵ Entrevista realizada por Richard LEVENE y Fernando MARQUEZ. *El Croquis*. Nº 32-33. Abril, 1988. Pág. 16.

momento interesante. Polémico. En aquel momento había viajado mucho por Castilla, y había hecho fotografías de los postes de alta tensión. Discutía con Oteiza y Romany si los postes destruían el paisaje castellano o lo realizaban, y recuerdo la comparación que les hacía, les decía: mirad, el mar, en una primera lectura, es agua; pero en una segunda lectura, el mar es barco. De manera que *el barco no destruye el concepto de mar*, sino que, por el contrario, como es un objeto que utiliza el mar para su estabilidad, habla de él constantemente. Sin barco, una marina no tiene casi sentido... Yo les decía que los postes hablaban de la inmensidad de Castilla, que resaltaban el carácter estepario de la meseta... Así, cuando surgió la convocatoria del *Premio Nacional de Arquitectura*, planteamos el tema de una *Capilla en el Camino de Santiago*, lo primero que se me ocurrió fue un objeto claro. Era la reacción a la experiencia de Aránzazu. Una visión cristalina, luminosa, la visión que yo, en ese momento, tenía de la Arquitectura. Recuerdo que les propuse como modelo de iglesia para hacer la capilla la reproducción del cuadro de la *Flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca, que yo tenía en mi casa -que, por cierto, es el cuadro más querido por Le Corbusier-. Esta referencia fue luego sustituida por una malla espacial -en clara alusión a Mies van der Rohe-, como objeto técnico que pudiera calificar la iglesia -al igual que el poste a la meseta-. Entonces nos basábamos en que los sistemas de construcción habían definido para cada etapa la forma de ser de un templo, y que, para entonces, la malla, con su tecnología, fundamentaba la iglesia. El proyecto terminó de definirse cuando Oteiza sugirió que, para calificar como iglesia ese mero objeto técnico, esa malla espacial, sólo restaba un relieve plástico. Propuso desarrollar la idea de la *Vía Láctea* como Camino de Santiago, a través de unos murales. Resultó una capilla hermosa que, en el fondo, era un espacio simbólico, sin altar, sin culto. Era un recordatorio, un humilladero, una evocación. Uno de mis mejores proyectos...»⁶. La trayectoria de Oíza a partir de entonces será zigzagueante, de ida y vuelta constante, buscando y sintonizando nuevas ideas como si de un alumno suyo se tratase, pero imponiendo una fuerte personalidad que le acredita como uno de los mejores arquitectos de nuestra Historia de la Arquitectura: un racionalismo estricto ineludible a la hora de realizar los poblados de absorción del chabolismo en Madrid, recogiendo experiencias anteriores de Oud, Gropius, Le Corbusier, G.A.T.E.P.A.C.⁷, reticente a la asunción de sistemas prefabricados en una España todavía subdesarrollada (*Viviendas experimentales*, 1956; *Poblado de Fuencarral «A»*, 1954-1956, colab. con J.L. Romany y Manuel Sierra; *Poblado Dirigido de Entrevías*, 1956-1960, colab. con Jaime Alvear y M. Sierra); un organicismo cada vez más «desorbitado», como si se desbocase esa *evolución natural* de la arquitectura moderna hacia soluciones orgánicas (según la tesis de Bruno Zevi), empa-

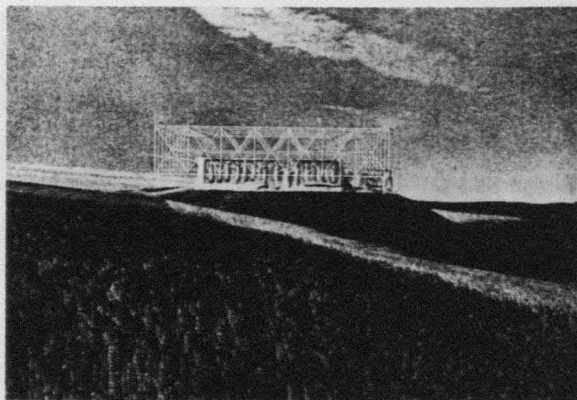


Fig. 3. F. J. Sáenz de Oíza, J. L. Romany y J. Oteiza: *Capilla en el Camino de Santiago*. Premio Nacional de Arquitectura 1954.

rentado con Wright (potentes cilindros-espacios celulares de fuerza centrífuga en la *Unidad escolar* en Batán, 1962, Madrid; colab. con J.D. Fullaondo) y contaminado con el tardoexpresionismo de Scharoun (*Vivienda Gómez* en Durana, 1959, Alava), o por el Mies del desaparecido *Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo* (1926) e incluso por el desconocido entonces L.I. Kahn (fragmentados volúmenes compensados y espacios servidores/servidos en la *Casa Prieto* en Talavera de la Reina, 1960, Toledo), culminando dicha trayectoria en la obra cumbre de *Torres Blancas* comentada más adelante. Ya en la década de los años setenta, Oíza parecía haber puesto punto y final al discurso del estilo internacional con su *Banco de Bilbao* (1971-1972/1974-1981, actual BBV, AZCA, Madrid), renovando con genio la tipología estereotipada de rascacielos proveniente de Mies y recordando afectuosamente al Wright de la *Torre de los Laboratorios Johnson* (1944-1950, Racine, Wisconsin), aunque sin la nítida contraposición círculo/cuadrado; sin embargo, será capaz de reservarnos sorpresas importantes y que aleccionan al postmoderno más atrevido: la desvirtuada y no reconocida por él *Facultad de Ciencias* de Córdoba (1977-1978/1985); el *Teatro de Festivales* de Santander (1984-1987/1991); el *Museo de Arte Contemporáneo* de Las Palmas (1985-1991); las *Viviendas para realojados en la M-30* de Madrid (1986-1991); o el *Recinto Ferial de Madrid* (1986-1987/1991), donde con suma pulcritud es capaz de fundir a Machuca (*Palacio de Carlos V*, 1527, Granada) con los edificios principales de las *Exposiciones Universales* (alarde tecnológico-comercial), de nuevo su malla miesiana de la *Capilla en el Camino de Santiago* con el Francisco Cabrero más afín al sistema (*Pabellón de Cristal de la Casa de Campo*).

⁶ Véase *El Croquis*. Nº 32-33. Abril, 1988. Pág. 24; Sesión de Crítica de Arquitectura en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 161. Mayo, 1955.

⁷ Véase Angel ÚRRUTIA NUÑEZ: *GATEPAC Y Movimiento Moderno*. Cuadernos de Arte Español. Nº 19. Historia 16. Madrid, 1992. Con bibliografía abundante sobre este grupo español de vanguardia.

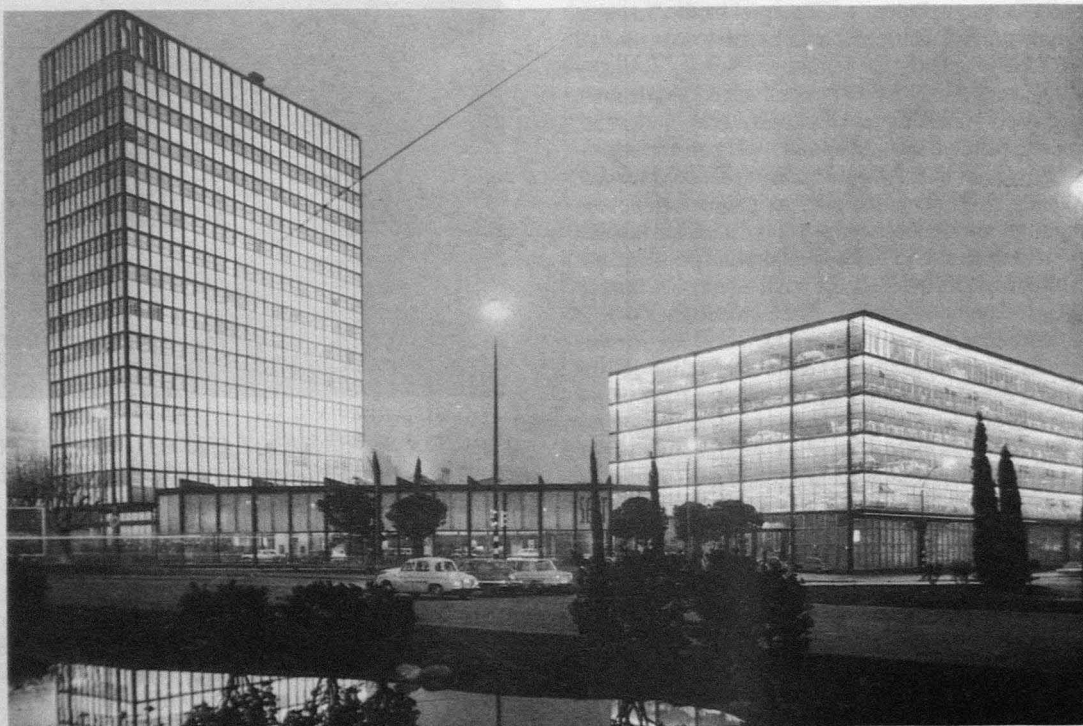


Fig. 4. R. Echaide y C. Ortiz-Echagüe: *Edificios de la SEAT*. 1957-1965. Barcelona.

LAS VARIACIONES SOBRE LA ARQUITECTURA DE MIES VAN DER ROHE

El empeño de Mies por adecuar la tecnología de su tiempo al *hecho constructivo* y trascenderlo a la pura *arquitectura* -minimalista y silenciosa- tiene en España su eco, comprobable cuando nuestros arquitectos viajan al extranjero y el despegue económico o industrial lo permiten. No obstante, el silencio y la pureza gélida de la arquitectura de Mies tras la aventura americana comporta varios riesgos -comunes a los de la arquitectura moderna de estilo internacional-, como son la falta de creatividad si se copia o se repite servilmente y la ruptura traumática con las preexistencias locales. Algunos arquitectos españoles se deciden a asumirlos, introduciendo acaso ligeras variaciones no sólo respecto al estilo puro miesiano, sino también respecto al estilo de otros seguidores relativamente díscolos -caso de la firma S.O.M. (Skidmore, Owings & Merrill),

o del mismo Philip Johnson anterior a su ruptura con Mies-, con el fin de adaptar la obra a unas circunstancias locales.

Rafael Echaide Itarte (1923; t. 1955) y César Ortiz-Echagüe Rubio (1927; t. 1952), asociados entre 1957 y 1967, serán dos arquitectos fieles seguidores de la arquitectura de Mies. Ortiz-Echagüe, junto con Manuel Barbero Rebolledo (1924; t. 1950) y Rafael de la Joya Castro (1921; t. 1950), había obtenido el *R.S. Reynolds Memorial Award 1957* del American Institute of Architecture -en cuyo Jurado estaba el mismo Mies-⁸, por el perfecto aprovechamiento del aluminio en los funcionales *Comedores para empleados de la SEAT* de Barcelona (1954-1956, Paseo de la Zona Franca). Este premio les permite, por una parte, viajar a Estados Unidos y conocer en Chicago la obra de Mies; por otra, una vez encandilados por el patriarca de la modernidad, decidirse definitivamente con tan privilegiado aval por este admirado funcionalismo de alta tecnología y adap-

⁸ «El Jurado formado para elegir el ganador del Premio *R.S. Reynolds Memorial 1957* para arquitectos fue convocado por el asesor profesional y emitió su informe los días 1 y 2 de abril de 1957. Después de un detenido examen de los 86 trabajos recibidos, procedentes de 19 países, eligió como ganador el envío presentado con el número 33 de entrada. Resultaron ser sus autores los arquitectos César Ortiz-Echagüe, Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya. El proyecto enviado por dichos arquitectos era: *Comedores para invitados y obreros de la Fábrica de Automóviles S.E.A.T.*, Barcelona (España). La decisión fue tomada por mayoría de votos. No ha sido un informe formalista y árido. El Jurado ha tenido la suerte de encontrarse ante una memorable experiencia internacional. Envíos de 19 países y cinco continentes, daban a la exhibi-

tarlo a las obras más variadas. Hasta cierto punto venían a desquitarse, como Cabrero y tantos otros arquitectos en su momento, de la falta de conocimientos e información escatimada en la Escuela cuando eran alumnos. A este respecto, son muy significativas las palabras siguientes de Ortiz-Echagüe pronunciadas ya en la década de los setenta a las nuevas promociones mediante conferencia: «Les resultará a ustedes difícil hacerse una idea de la desorientación que vivimos durante nuestros años de aprendizaje. En aquellos tiempos la Escuela estaba totalmente cerrada al panorama arquitectónico universal. Les parecerá que exagero, pero pienso que no cometo inexactitud alguna si les digo que ningún profesor de la Escuela nos dijo nunca una palabra de la persona ni de la obra de ninguno de los arquitectos que han marcado los caminos de la Arquitectura en estos cincuenta años. Los nombres y las obras de Le Corbusier, de Asplund, de Frank Lloyd Wright, de Mies van der Rohe, de Alvar Aalto, etc. los fuimos conociendo en las escasas revistas de arquitectura que llegaban a la Escuela y que consultábamos con complejo de niños traviesos...». *Los Comedores para empleados de la SEAT* tuvieron un origen muy esclarecedor y merecedor de reflexión acerca de cuáles podían ser en teoría las buenas intenciones éticas para la utilización de la arquitectura moderna, luego en derivación hacia el hastío y el consiguiente rechazo por parte de la llamada postmodernidad. La propiedad deseaba compensar con un comedor moderno y luminoso (manifestación de progreso y prosperidad) la monotonía agotadora de la producción en cadena que sufrían los obreros. Pero, como suele suceder, requería una obra

ligera y económica. Los arquitectos decidieron entonces hacer uso por primera vez de una estructura de aluminio completa (muy conveniente dado el clima marítimo corrosivo de Barcelona): «el aluminio y el cristal nos resuelven de manera inmejorable el problema de la diafanidad. El ladrillo, el problema del aislamiento. Casi únicamente con estos tres elementos: aluminio, cristal y ladrillo, hemos resuelto el edificio. El aluminio: ligereza y actualidad. El ladrillo: cerramiento y tradición». A estas intenciones contenidas en la memoria, seductoras para Mies, se añadía una alta precisión en el *hecho constructivo*: adoptando el módulo 1'60 X 1'60 m. para toda la obra, con gran uniformidad en todos los elementos estructurales, se basaba en sencillos pórticos de 12'8 m. de luz, separados a 5 m.; cubriéndose con planchas solapadas de aluminio aislado, cerrándose con ladrillo visto (factor ascético, intimidad), protegiéndose con elementos *brise-soleil* (rasgo moderno exótico, de origen lecorbusieriano, *brasileñista*, impertinente respecto al Mies más purista) y haciendo perceptibles los espacios exteriores ajardinados mediante amplias lunas vítreas (con-fusión del espacio interior-espacio exterior muy miesiana).

Los mismos autores actuarán variando el mismo estilo y para la misma firma comercial en Barcelona -caso de M. Barbero y R. de la Joya en la *Escuela de aprendices* (1956, Paseo de la Zona Franca) y lo harán también en Madrid. Pero, antes, Echaide y Ortiz-Echagüe iniciaban el gran complejo de *Edificios de almacén, exposición, venta y laboratorios de la SEAT* (1955-1957/1958-1959; 1963-1965; Plaza de Ildefonso Cerdá, Barcelona), con la colaboración

⁸ ción un aspecto mundial verdaderamente fascinante. La misma variedad de los proyectos presentados entrañaba una gran dificultad para la labor del Jurado. Llegamos a la conclusión de que el premio debía concederse al proyecto en el cual el aluminio hubiese sido empleado tanto en los elementos estructurales como en los de cerramiento y acabado. Fue muy agradable para el Jurado encontrar a siete naciones representadas entre los nueve trabajos que comprendía la última selección. Después de un serio y prolongado debate, escogimos «el primer edificio construido en España con estructura y cubierta de aluminio», otorgándose el primer premio. Nuestra elección se hizo de acuerdo con el criterio anunciado en la convocatoria del concurso. En primer lugar, el proyecto debía solucionar, satisfactoriamente, el problema presentado al arquitecto, y después debía demostrar una imaginación creadora en el uso del aluminio, desde el punto de vista estructural y estético, que promoviera un futuro desarrollo en la aplicación de dicho material en la construcción. Creemos que todos esos criterios se encuentran cumplidos en el envío galardonado.

El edificio está emplazado en un espacio reducido de terreno, previamente nivelado, y sirve para comedores de 2.000 empleados en una fábrica de automóviles. El propietario estipuló que «el tiempo de las comidas debe servir para el descanso, tanto físico como espiritual, de los obreros empeñados durante las horas de trabajo en la monótona y apremiante labor de la producción en serie. El edificio, para cumplir estos propósitos, contará con el aspecto estético y el confort convenientes». Asimismo, puntualizó, «se debía dar la máxima importancia a la economía, no sólo en la construcción, sino también en la conservación del edificio. En vista de la mala calidad de los terrenos, se cree necesario pensar en una construcción ligera, al objeto de reducir el costo de la cimentación e invertir estas economías en otros edificios de la fábrica». Recibido este encargo, los arquitectos decidieron emplear los materiales siguientes: aluminio en la estructura principal y en la cubierta, cristal en las fachadas cuya orientación lo permitiesen y el simple ladrillo en las restantes. Las plazas necesarias se dividieron en dos turnos. Cada turno, de 1.000 comensales, se distribuyó en pequeños comedores abiertos a patios ajardinados con césped y agua, delicioso ambiente para la comida y el descanso. El aluminio ha sido usado exhaustivamente, porque «ofrece condiciones de ligereza, economía y buen acabado». La estructura principal consiste en pórticos simples de 12'8 m. de luz, con cinco metros de separación entre los mismos. Esta estructura queda completamente vista. El material de cubierta son planchas de aluminio onduladas y solapadas, cogidas a las correas, del mismo material. Para la protección de los rayos del sol, de gran intensidad en esta latitud, se han dispuesto quebrasoles de aluminio, accionados eléctricamente, verticales en la orientación Sudeste y horizontales en la Sur. Los materiales han sido tratados con toda austeridad, sin ningún revestimiento ni enlucido, con el propósito de poner de manifiesto su valor estético. Los detalles constructivos demuestran un fuerte poder creador para conseguir una construcción de la mayor sencillez. La Memoria enviada por los autores dice que el edificio fue terminado en julio de 1956. El comportamiento de la estructura de aluminio ha sido excelente hasta el momento; a pesar del clima marítimo de la ciudad, no se ha manifestado ningún principio de corrosión; las dilataciones han sido perfectamente absorbidas, y la estructura no ha producido ninguna grieta en la fábrica de ladrillo. El comportamiento del material de cubierta, a pesar de las frecuentes lluvias de carácter torrencial de Barcelona, ha sido perfecto, así como también el aislamiento térmico, comprobado durante el último verano.

En resumen: entre todos los trabajos sometidos a nuestra deliberación, este edificio es el que mejor satisface las condiciones y criterios del programa, y por ello nos congratulamos en premiar a los arquitectos autores del mismo. George Bain Cummings, Percival Goodman, Ludwig Mies van der Rohe, Edgar I. Williams y Willem Dudok».

(Sobre la concesión del *The R.S. Reynolds Memorial Award*. De la *Revista Nacional de Arquitectura*. Abril, 1957. Págs. 1-2).



Fig. 5. M. Barbero, R. Echaide, R. de la Joya y C. Ortiz-Echagüe: *Edificios de la SEAT*. 1957-1967. Madrid.

del ingeniero Adrián de la Joya, que luego les ayudará en sus obras de Madrid. Hacen uso de una estricta estructura metálica modulada (6 X 6 m.), por la ventaja de un proceso constructivo más rápido, por unas secciones menores, por un mejor acabado sinceramente visto («*la belleza es el resplandor de la verdad*»?, San Agustín). Los elementos de composición quedan reducidos a la valoración por contraste de cajas verticales/horizontales. Los materiales complementarios son el hierro negro mate, el aluminio, el vidrio e incluso el mármol. Este material no era en absoluto ajeno al lenguaje miesiano -recuérdese su célebre *Pabellón* para la Exposición de 1929 en Barcelona, donde su propuesta de *planta libre* era más dinámica y rica que la *amorfa-contenedor* multiuso más emulada ahora por los arquitectos afines a su experiencia americana-, es más, se trataba de un material requerido por él como el pilar cruciforme, estriado, o el perfil en I enmarcando exteriormente las ventanas, como clara alusión a la arquitectura clásica. En la planta baja de exposición, Echaide y Ortiz-Echagüe recurrían al sistema de grandes jácenas y pilares laminados que, acusándose con nitidez al exterior en su disposición rítmica, sostienen la cubierta y los bastidores de las transparentes lunas de vidrio con las que se cierra. Sistema ensayado ya por Mies (*Crown Hall*, 1950-1956, I.I.T., Chicago), con el fin de conseguir las grandes salas diáfanas que, a su vez y mediante variados sistemas constructivos, sirvan tanto para una escuela de arquitectura, para un teatro, para una vivienda, para una fábrica, como para

un museo (se trata de su lenguaje unívoco y universal, que fuerza la especificidad funcional o institucional de una obra, la tradición local, el clima, la intimidad o la seguridad). En el caso de la apaisada caja del almacén, sus seis plantas son enlazadas mediante rampas y cerradas con el cristal transparente; el clasicismo pulcro miesiano, que disuelve los límites entre arquitectura interior y exterior hasta reducir la obra a la nada, no se utilizaba aquí como descanso visual, sino como reclamo luminoso publicitario en la Barcelona nocturna.

En los *Edificios para la filial SEAT* de Madrid (1957-1960/1961-1967, Paseo de la Castellana-calle de Daniel Vázquez Díaz; colab. con M. Barbero y R. de la Joya), Echaide y Ortiz-Echagüe intentan superar el gélido y abstracto lenguaje miesiano, variándolo más y adecuándolo a un lugar específico como era entonces el final del Eje Sur-Norte madrileño (al que dio una fisonomía de atenuado aspecto industrial, donde la naturaleza estaba presente y la escala era humana)⁹. El complejo se dividía -según las funciones- en taller de reparación, estación de servicio y almacén de automóviles, taller-escuela, exposición de ventas y oficinas. Todo el conjunto -con estructura metálica, ladrillo pálido visto y amplias lunas de cristal en cerramientos- se sometía al módulo 1'60 X 1'60 m. (con divisores exactos 0'80, 0'40, 0'20, 0'10, 0). Cerradas las cajas del almacén y de las oficinas, respectivamente mediante celosía y muro de ladrillo más *brise-soleil* de aluminio asimétricos, con el fin de tamizar la luz a poniente dado el

⁹ Incomprensiblemente, ante la desprotección de la arquitectura moderna por parte de la legislación vigente, sufre transformación de fachadas en 1992.

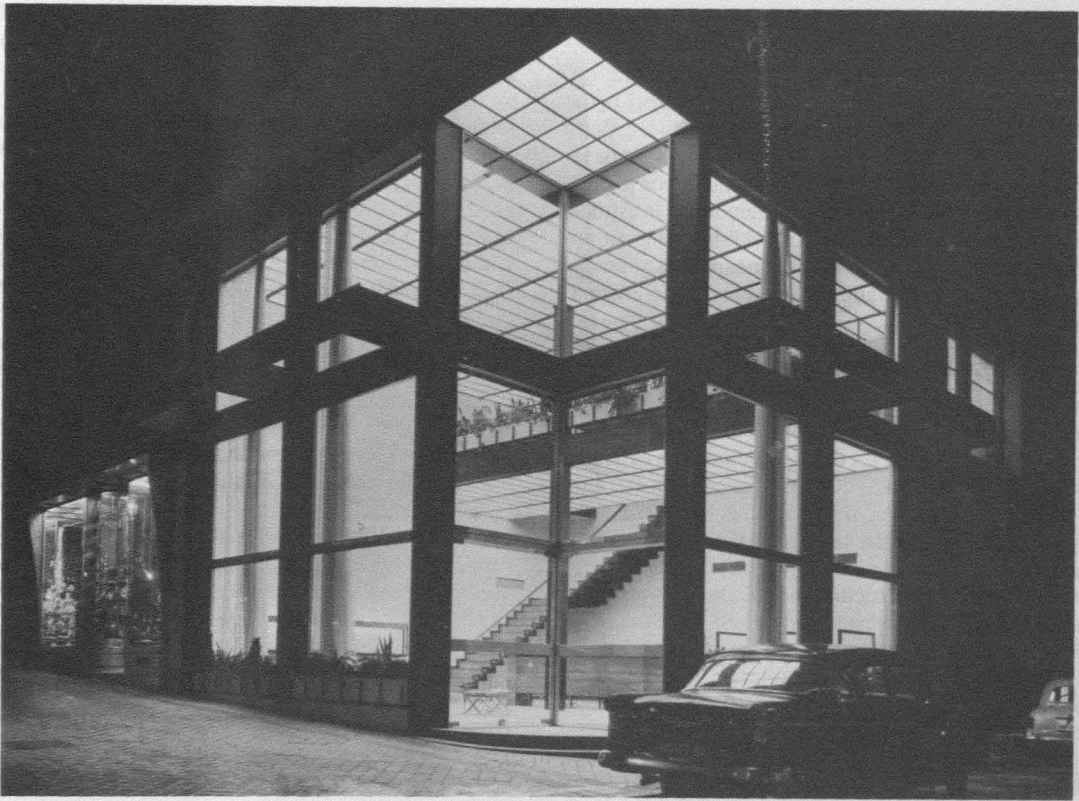


Fig. 6. R. Echaide y C. Ortiz-Echagüe: *Sucursal del Banco Popular Español*. 1957-1959. Madrid.

clima extremado de nuestra meseta, se creaba una personal voluntad de estilo eclásico seguramente no firmado por Mies. Pero Echaide y Ortiz-Echagüe habían aprendido bien su lección: rapidez en el proceso constructivo, limpieza y flexibilidad espacial sometida a módulo, rigor y alegría en el diseño.

Durante la década de los cincuenta, la banca comienza a identificar su tipología arquitectónica con la de un edificio de oficinas más (reservando una planta baja diáfana para patio de operaciones y las superiores para despachos burocráticos); a desechar por tanto, en principio, los gruesos muros conforme se perfeccionan los sistemas de seguridad interiores, las retorcidas rejas y las poderosas puertas flanqueadas por columnas o cariátides (recuérdese el monumental y representativo *Banco del Río de la Plata*, actual *Central-Hispano* en Madrid, 1910-1918, de Antonio Palacios y Joaquín Otamendi). Es cuando la estrategia bancaria aconseja sustituir la imagen tradicional de seguridad o prestigio por otra más abierta y moderna, susceptible tanto como la otra de atraer al cliente.

Fue entonces cuando Echaide y Ortiz-Echagüe tienen ocasión de introducir por primera vez en España un esquema modélico de limpieza espacial y confort. *La Sucursal del Banco Popular Español* (1957-1959, Gran Vía, 67, Madrid), en colaboración con el entonces estudiante de arquitectura Emilio Chinarro Matas (1930; t. 1959), introducía una nueva estética, que luego aplicarí-

an con menor fortuna a la *Sede del Banco Popular Español* (1960-1963, calle Alcalá c/v Cedaceros, Madrid), de mayores dimensiones y esquema más hermético. La pequeña sucursal, algo modificada posteriormente a su terminación y definitivamente desvirtuada en 1985, se hacía por el contrario muy diáfana y transparente. La obra planteaba dos problemas básicos: por una parte, la extirpación de obra anterior (puesto que se trataba de una sucursal abierta en los bajos esquinados de un edificio relativamente antiguo), solucionada con la delicada y resistente estructura metálica vista; por otra, la integración difícil de esta arquitectura en una zona como la de la Gran Vía, por lo que se convirtió el banco en un gran escaparate luminoso abierto al público mediante grandes lunas de vidrio, como tantos otros preexistentes en esta calle comercial. Por tanto, Echaide y Ortiz-Echagüe se alineaban en la fila de los intérpretes más cuidadosos y personales de la filosofía de Mies, como pudieran ser en otro contexto Arne Jacobsen, la firma S.O.M., o el mismo Philip Johnson.

Otros arquitectos presentes en Barcelona, como gran centro de actividad junto con Madrid, fueron más cautelosos con el estilo de Mies. Teniendo por necesidad que adoptar algunos sistemas constructivos o materiales comunes y propios de un estilo internacional, siempre se caracterizaron por la introducción de un diseño más creativo o por la asignación de un estilo más personal.

Por motivos político-sociales, interesó en su momento la construcción rápida de la *Facultad de Derecho* (1958, nueva Ciudad Universitaria de Pedralbes), obra de Guillermo Giráldez Dávila (1925; t. 1951), Pedro López Iñigo (1926; t. 1951) y Javier Subías Fages (1926; t. 1951). La realizaron en tan solo seis meses, precisamente por la compenetración en la redacción del proyecto y por la precisión en la materialización de la obra; asumiendo la estructura metálica, abundantes elementos prefabricados en un estado todavía precario de la industria española y generando algún espacio muy diáfano. Sin embargo, no era una obra a firmar por Mies.

La Editorial *Gustavo Gili* (1954-1959, calle de Rosellón, Barcelona), de Francisco Bassó Birulés (1921; t. 1949) y Joaquín Gili Morós (1916; t. 1947), tan comprometida con la formación de arquitectos, fue pionera en la asunción de un nuevo estilo funcional. Es decir, funcional en el sentido más exacto, la asignación de un diseño y de un espacio distintos a las más variadas dependencias (desde sala de juntas y oficinas, hasta zona comercial y almacenes). No se trataba de una caja contenedora propuesta para las más diversas funciones. La estructura modulada y autoportante permitía el desarrollo de un amplio *muro-cortina* transparente a la calle (gran reclamo publicitario nocturno) y ofrecía simplemente, junto con el mobiliario moderno, la única referencia ornamental. Si Mies podía estar presente en esta última serie de consideraciones, su funcionalismo polimorfo genérico de relación orgánica parecía entroncar también con Hugo Häring.

No obstante, en la transición hacia la década siguiente de los sesenta, se aprecia ya una revisión y variación excepcionales de la arquitectura miesiana en Cataluña. El *Edificio del Colegio de Arquitectos* (1958-1962, Plaza Nova, Barcelona), de Javier Busquets Sindreu (1917; t. 1947), aunque asumía alta tecnología en una limpia estructura metálica que define la nítida torre cuadrículada, superaba también la asepsia y la frialdad, inherente a tal sistema, al «caracterizarse» con un mural diseñado por Picasso y al «organizarse» en arquitectura interior con la intervención personal de varios equipos de arquitectos catalanes, como era el caso de los excelentes interioristas Federico Correa Ruiz (1924; t. 1953) y Alfonso Milá Sagnier (1924; t. 1952) en el club y bar restaurante (séptima y octava plantas). Se intentaba de este modo suavizar el crecimiento desmesurado de una obra rectilínea en un entorno tradicional que no le correspondía. En este caso se lograba soslayar el problema, preludivo el planteado cuando el mismo Mies ofrecía un prismático y estricto *Proyecto de edificio* (1967) al promotor Peter Palumbo, para situar en una City londinense todavía no suficientemente vigilada por el Príncipe de Gales. Intruso proyecto poco respetuoso con la ciudad, rechazado por autoridades y parte de la sociedad. Fue James

Stirling quien intentó resolver el conflicto, entendiéndose con los edificios presentes y poniendo de manifiesto la crisis de la arquitectura moderna.

En efecto, resultaba muy dificultoso integrar la arquitectura de origen miesiano en el entorno tradicional, con el consiguiente problema planteado sobre el respeto de las preexistencias a la hora de renovar el casco urbano. Acaso en el extrarradio, en un ámbito puramente industrial, podía servir para uniformar o dignificar -como postura antiorgánica- los elementos de libre disposición en una fábrica (*Fábrica «Monky»*, 1960-1962, Avda. de América, Madrid, de Genaro Alas y Pedro Casariego). Sin embargo, en nuestro país, la flexibilidad a la hora de tratar la legislación vigente, la consiguiente permisividad en la readaptación de las ordenanzas con fines diversos (entre ellos, la satisfacción que produce cada vez más la arquitectura moderna entre los promotores, sean privados u oficiales, o el agotamiento del solar y del volumen edificable para hacer más rentable la obra), provocaron soluciones traumáticas, por la ruptura deliberada con las fachadas colindantes y por la ruptura con el paisaje urbano tradicional como equívoco símbolo desafiante de progreso. La arquitectura de Mies -tan esencial, intemporal y aséptica- difícilmente podía incorporarse a un entorno polimorfo. Su insistencia en suprimir elementos superfluos no estructurales, en simplificar los meramente emblemáticos o el mismo sistema constructivo, chocaba con el pasado de la ciudad; por mucho que su filosofía, de cariz platónico, pretendiese absorber, someter y reducir a esencia ideal la arquitectura de todos los tiempos.

Cuando Antonio Bonet Castellana (1913; t. 1945) y Manuel Jaén Albaiteiro (1913; t. 1944) realizan el *Banco de Madrid* (1959/1960-1964) en la Carrera de San Jerónimo de Madrid, se plantearon estos problemas. Bonet, vinculado al G.A.T.C.P.A.C. y a J.L. Sert antes de la Guerra Civil, se había exiliado e instalado en Argentina. Pero desde el exilio había mantenido ya tibios contactos profesionales con España. Realizó el proyecto en Buenos Aires durante 1959 y dentro de su tendencia manifiesta hacia la arquitectura moderna pero, una vez en Madrid, tuvo que someterse a la vigilancia estrecha de Bellas Artes, concretamente, a sus supervisores Luis Gutiérrez Soto y Luis Moya (el gran censor en España de una arquitectura moderna que -para alegría de muchos postmodernos actuales- él consideraba entonces como un «vulgar» paréntesis en un discurso clásico imperecedero desde la antigüedad).

Se trataba de integrar en el casco viejo de Madrid un edificio de carácter burocrático, entre medianerías, con un *muro-cortina* muy «atrevido» para la época¹⁰. Pero los recelos se disiparon ante una «clarividente» propuesta de Bonet, orientada hacia la discreción con el fin de que el edificio pasase desapercibido para el viandante, a excep-

¹⁰ El *muro-cortina-fachada* es incorporado por Antonio Bonet incluso a los edificios de viviendas (*Edificio de viviendas* en calle Trujillos, 1964-1965, Madrid; colab. con Manuel Jaén), previamente quebrado y zigzagueante con la arriesgada intención de respetar el entorno. Véase Angel URRUTIA NUÑEZ: *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1988. Págs. 133-135.

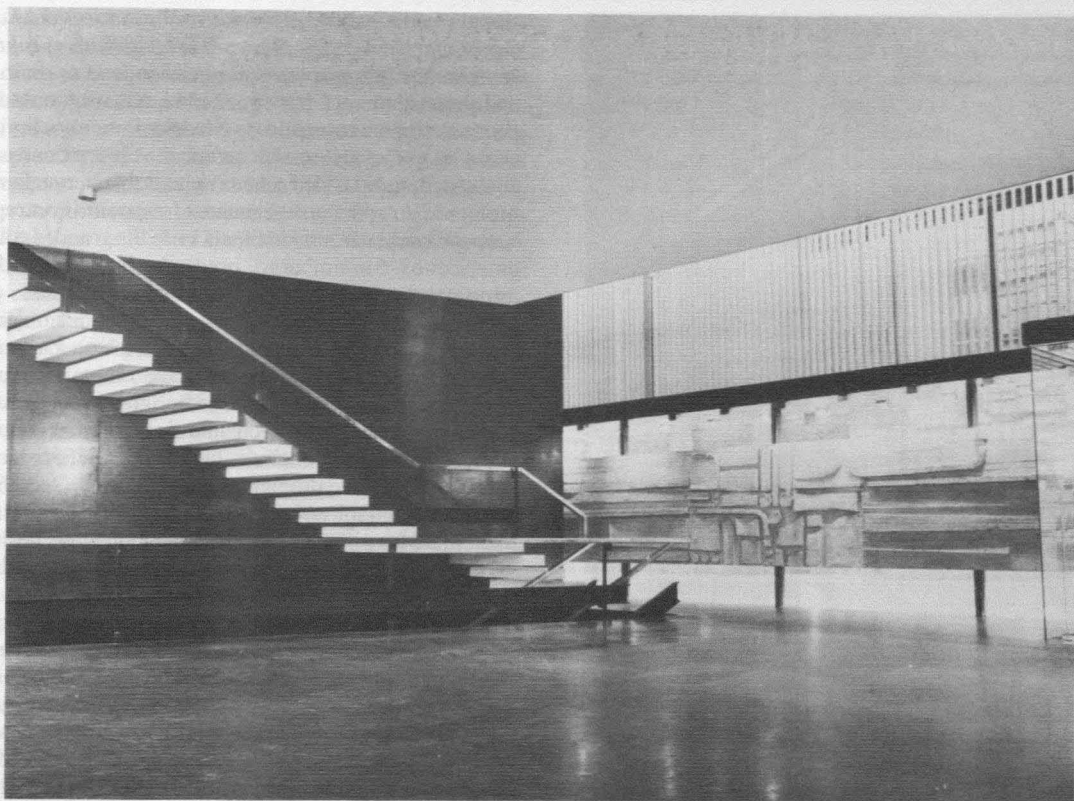


Fig. 7. A. Bonet: *Banco de Madrid*. 1959-1964, Madrid

ción de la planta baja que le atraería. Era el recurso cómplice al «silencio» y al «*menos es más*» de la arquitectura de Mies, reinterpretada y variada, aliada en este caso con el humo encubridor de una de las calles más contaminadas de Madrid: estructura metálica, carpintería de latón que envejeciese noblemente y vidrio ahumado. El formalmente estricto *muro-cortina* y el color, como mimesis en la incorporación al entorno preexistente; la nueva tecnología, como posibilitadora de la gran ventana funcional por la que entraría más luz para trabajar en una calle relativamente estrecha. El proceso de construcción fue dificultoso (dividido en dos fases, de margen derecha a izquierda, uniformadas por el *muro-cortina* de fachada): se hizo pender una entreplanta para oficinas de la estructura superior, con el fin de prescindir de todo soporte y conseguir una máxima diafanidad en el patio de operaciones de la planta baja. Pero el carácter miesiano de su arquitectura (muro vítreo, tramos de escaleras metálicas en zig-zag con peldaños individuales, espacios compartimentados por simples mamparas en planta libre, etc.), se variaba mediante una voluntad de estilo personal, contrarrestando frialdad al introducir la curva/contracurva en la sala de oficinas, o situando en planta baja como fachada, a un nivel de vianante, un «atractivo» mural de José Luis Sánchez, dentro de la línea «aperturista» iniciada por parte de la banca y anteriormente señalada.

Sin embargo, la irrupción más espectacular a la hora de introducir la estética «aparente» de Mies en un entorno tradicional apacible, muy estereotipada ya y convertida en simple imagen americana, como exponente de un ritmo acelerado de transformación urbana, de terciarización, de entendimiento de la ciudad como negocio, tiene lugar en el Paseo de la Castellana. Dentro del Complejo «Villamagna», se levantaba una torre significativamente sin destinatario fijo. Ya se sabe que el recetario de Mies puede generar espacios para variadas funciones, desde las oficinas incluso demasiado rígidas y por tanto no demasiado funcionales, hasta unas plantas más o menos diáfanas donde se puedan guardar niños apilados (caso no atribuible a un Mies tan desalmado, pero no infrecuente en nuestro país). La torre de oficinas fue ocupada finalmente por la *Sede del Banco Hispano Americano* (1967-1970), demostrándose así de manera paradigmática la fusión de tipologías (banco-edificio de oficinas). Sus autores, como los de todo el complejo (*Hotel, Gran almacén*), eran José Blein Zarazaga (1904-1975; t. 1927), Vicente Sánchez de León Pacheco (1928; t. 1957) y Federico Blein Sánchez de León (1937; t. 1964). En ella se registra una serie de concomitancias con el modelo de rascacielos americano, pero adaptada a otra escala y situación: soluciones estructurales y espaciales básicas (núcleo o calle vertical interior a manera de columna vertebral -rígida ante los empujes del



Fig. 8. Familia Blein: *Banco Hispano Americano*. 1967-1970. Madrid.

viento- que margina periféricas superficies diáfanas moduladas, compartimentables con tabiques móviles o simples mamparas); traducción sincera de la estructura al exterior y tratamiento expresivo de los materiales constitutivos; diferenciación de la obra en el alzado y por estratos según las funciones, aun dentro de una uniformidad armónica (planta baja o zona de operaciones de mayor amplitud y ajetreo público que se subraya en exterior con aplacado pétreo, retícula «igualitaria» de las sucesivas plantas superiores que acogen a todos los funcionarios de trabajo más privado, servicios e instalaciones relegadas a la coronación del edificio, etc.); idea de «rascacielos» como símbolo de prestigio y prosperidad financiera o de reclamo publicitario, al tiempo que como fórmula para aprovechar el solar indefinidamente... Ideario, pues, que se remontaría hasta la Escuela de Chicago y a Sullivan concretamente, pero que también sin duda Mies, tras su llegada a Estados Unidos, retomó reinterpretándolo y aportándole su cristalina estética impersonal. No obstante, existen diferencias sustanciales respecto a la torre del Complejo Villamagna. Aun inspirándose ésta en las ilimitadas secuencias cuadrículadas y puramente geométricas de la *Lever House* (1951-1952, Nueva York, de la firma S.O.M.), o en el cese ascen-

sional y en las calidades cromáticas bronceínas del *Edificio Seagram* (1954-1958, Nueva York, de Mies y Johnson), se evita aquí el *muro-cortina*, perdiendo el edificio levedad y transparencia, pero quedando más resguardado respecto al clima extremado de Madrid. Para ello, la familia Blein adoptó el sistema de antepechos (+ en bandas horizontales continuas de fachada) y el doble acristalamiento protegido con persiana veneciana (+ -) como contrapunto. La escala, además, era distinta a la de los grandes edificios americanos. Sin embargo, precisaba igualmente de una armonía entre las franjas horizontales generadas por la superposición de plantas y las verticales definidoras de ventanas (empuje ascensional de toda torre). La arquitectura americana de Mies, manifestaba un mayor grado de pureza cuando se cuadraba en la horizontal del paisaje sin sobreponer plantas; pero cuando sus edificios crecían en altura, no podían soportar una fachada absolutamente tersa. Para solventar este problema, las viguetas de sección en I que Mies gustaba sobreponer en el plano de fachada a manera de las pilastras clásicas, para enmarcar las hileras verticales de ventanas, potenciar la ascensionalidad necesaria en una torre y darle proporción u orden, se convierten aquí, según los pilares, en bandas de sección cuadrada revestidas de aluminio bronceíno. Se desestima por tanto en esta obra, el valor puramente plástico, escultórico o simbólico de la poética miesiana en aras de una libre interpretación. Es justo el paradigma de lo que Rafael Moneo y Ramón Bescós, a su vez, desestimaron cuando dijeron no a la divulgada caja de cristal miesiana en su muy próximo y enfrentado *Edificio Bankinter* (1972-1973/1974-1977, Paseo de la Castellana, Madrid), paradigma a su vez también de la arquitectura postmoderna venidera, donde se dice adiós afectuosamente, entre otros titanes de la aventura moderna, al pionero Sullivan (cita de sus encantadoras terracotas mediante el friso bronceíno de Francisco López Hernández que cruza los grandes ventanales superiores).

La ruptura con el entorno preexistente es pues constante conforme transcurran los años de estas dos décadas y se siga manipulando, con menor o mayor fortuna, la estética miesiana. Había sido también el caso del Banco Atlántico (1965) en la variopinta Gran Vía madrileña, de José Manuel Fernández Plaza (1927; t. 1954); o del alto *Banco Atlántico* (1965-1971) en la Diagonal barcelonesa, de Francisco Mitjans Miró (1909; t. 1942) y Santiago Balcells Gorina (1913; t. 1942), transformación ya de la tipología miesiana, muy mediatizada en este caso por la del expresivo *Edificio Pirelli* en Milán (1956-1958) de Gio Ponti y P.L. Nervi.

La preocupación por el edificio en altura o por los *skyscrapers* americanos, sin mucho sentido entonces en nuestro entorno, se había puesto en evidencia pronto con la organización de una Sesión de Crítica de Arquitectura (*Revista Nacional de Arquitectura*, Febrero, 1955). En ella pudieron oírse opiniones contrarias, por ejemplo, como la de José Luis Picardo, que llegó a decir: «Quiero defender el rascacielos porque me parece un logro de la técnica y está lleno de posibilidades y encantos. Sus errores no son de él, sino del mal uso que de él se hace. Creo que es una maravilla vivir en un piso cincuenta, sin polvo ni ruidos, sobre un valle con la ciudad abajo, a pocos segundos de

ascensor, tanto como en una casa de campo junto a un bosque...»; o la de Miguel Fisac: «Me opongo rotundamente al rascacielos porque es símbolo de una cultura y de una civilización que están podridas y llamadas a desaparecer...». La asimilación de las nuevas tecnologías también continuaba preocupando sin duda a nuestros arquitectos, como lo demuestra el debate que se suscita en las páginas de la revista *Arquitectura* (febrero, 1961) sobre el artículo «Stocktaking» de Reyner Banham (*Architectural Review*, February, 1960).

No obstante, la corriente funcionalista de alta tecnología iniciada en la década de los cincuenta no cesará en la siguiente, bien al contrario se mantendrá creando tensión y enfrentada a las alternativas *organicista* o *tardoexpresionista* que se manifiestan en plenitud durante los sesenta. El caso concreto de la caja polivalente miesiana se plantea de nuevo, no exento de polémica, en el *Museo Español de Arte Contemporáneo* (1969-1973/1975, Ciudad Universitaria de Madrid), de Angel Díaz Domínguez (1941; t. 1968) y Jaime López de Asiaín (1933; t. 1960). Frente al carácter estático de los monumentales museos tradicionales, con rígidos espacios celulares, Díaz y López de Asiaín se proponían crear el espacio fluido y flexible, susceptible de posibilitar variadas exposiciones frecuentes y de rápido montaje mediante la tabiquería móvil. Tenían en cuenta los criterios de moda dimanados entonces del Congreso de Arquitectura de Museos celebrado en México (1968). Se fundamentaba su propuesta en una trama rectangular común para toda la obra, basada en módulo de doble altura (9 X 9 X 9 m.) y en caja abierta perimetralmente mediante el vacío fluyente por debajo hasta hacerla flotar o mediante el muro vítreo, para que el espacio interior se prolongara sin solución de continuidad hasta el de un jardín contrastado intencionadamente con diseño más «organicista». Sin embargo, se suprimían así muchos metros lineales de perímetro donde colocar obras de arte. Es el momento culminante de reconsiderar el tan comentado funcionalismo de Mies; el cual, aun siendo cierto que es flexible, es rígido en su planteamiento y no puede servir como comodín o fórmula ideal para resolver simultáneamente todas las funciones requeridas en cualquier programa de necesidades. La obra tenía que complementarse por fuerza con una plataforma semienterrada (aparcamientos, talleres de restauración, almacenes, laboratorios, archivos) y con una esbelta torre (oficinas, seminarios). Alzada pues sobre los cruciformes y característicos pilares, aparecía la simétrica y apaisada caja miesiana, volada y flotante una vez se ocultaban los servicios más impertinentes, valorada en su horizontalidad por la emblemática y burocrática torre vertical contrapuesta. Pero aquí se manifiesta de nuevo el vano empeño a la hora de tomar como referencia a Mies y seguirle. Si en el *Museo Español* se utiliza la estructura metálica, revistiéndose como se reviste con placas de aluminio anodizado bronceo mal uniformadas, la diferencia entre la referida aquí *Nueva Galería Nacional* (1962-1969, Berlín) de Mies y aquél será como del día a la noche.

La larga mano de Mies, más o menos atrofiada ya, continuará influyendo también durante la década de los setenta, ochenta, noventa...?: *Centro Norte* (1973-1975, calles Agustín de Foxá y Mauricio Legendre, Madrid, de Fernando Adrada y Ricardo Magdalena), la multiplicación de la caja

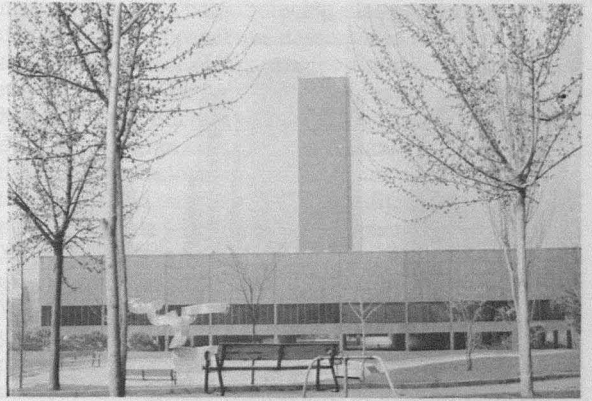


Fig. 9. A. Díaz y J. López de Asiaín: *Museo Español de Arte Contemporáneo*. 1969-1975. Ciudad Universitaria, Madrid.

miesiana, susceptible de ser vendida por m²; o el *Edificio Fábrega* (1975-1978, calle Capitán Haya, 40, Madrid) - posteriormente, dado el carácter polivalente de arquitectura miesiana, convertido en *Embajada de los Emiratos Arabes-*, de Alfonso Fernández de Castro (1935; t.1961) y Manuel Guzmán Folgueras (1936; t. 1961), obra que mantiene evidentes concomitancias con la *Home Federal Savings and Loan Ass.*, 1960-1963, Iowa (U.S.A.) de Mies. Es también el caso del fenómeno tardío de AZCA en Madrid, construyéndose curiosamente a partir de los setenta sobre el esquema plurifuncionalista que Antonio Perpiñá (1918; t.1948) propusiera para su *Centro Comercial* premiado en 1954, inspirado en el gran complejo *Rockefeller Center* neoyorkino de los años treinta o en los modernos *shopping center*. Así pues, en plena crisis económica (1973, crisis del petróleo), la gran banca y ciertas entidades financieras - a las que por lo visto debió afectar en menor grado irán rellenando las repartidas parcelas con peculiares edificios de relativa calidad y según los arquitectos encargados de actuar. Pero ya las enseñanzas de Mies aparecían filtradas, en los casos pertinentes, por los Genaro Alas (1926; t.1953), Pedro Casariego (1927; t. 1953), Ricardo Magdalena (1912; t. 1940) o por el extranjero Minoru Yamasaki. Este propone para la *Torre Picasso* (1974/1985-1989; obra a cargo de Genaro Alas), una simple versión o *remake* a escala pequeña del ya degenerado y estilizado tipo de rascacielos ensayado en sus torres del *World Trade Center* neoyorkino (1966-1973). El credo de Mies, como el de Sullivan, se disuelve entre un sinfín de intereses. Por una parte, solo restará reflexionar ante lo que Mies pensaba ya en 1922: «Los rascacielos despliegan su enérgica estructura durante la construcción. Solamente entonces su gigantesca trama de acero es expresiva. Cuando las paredes exteriores son levantadas, el sistema estructural, que es la base de la composición, está escondido detrás de un caos de formas insignificantes y triviales». Por otra, serán legión los arquitectos que, no estando dispuestos a defender heroicamente *el sagrado acto de la creación* en archi-



Fig. 10. J. A. Coderch: *Oficinas "Trade"*. 1965-1969. Barcelona.

ectura -cual Howard Roark (Gary Cooper) en *The Fountainhead*¹¹-, claudicarán ante intereses inconfesables y salpicarán nuestro entorno con seriadadas y burdas «cajas de plexiglás». Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que nuestros arquitectos de olfato más fino y carácter menos voluble siguen pendientes de la arquitectura de Mies (de toda su arquitectura, ensayada, proyectada y desarrollada a lo largo de su vida): unos, inmersos ya en la postmodernidad, para introducirla en su rompecabezas compositivo; otros, descubriéndose ante su incuestionable calidad como uno de los grandes maestros de la arquitectura (es decir, al igual que hará el influyente postmoderno Robert Venturi que, tras escribir *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966, acabó por reconocer a Mies).

LAS POSICIONES DE CODERCH Y DE LA SOTA

José Antonio Coderch y de Sentmenat (Barcelona, 1913-1984; t. 1940), ocupa una posición excepcional en la Historia de la Arquitectura Española. Titulado en la Escuela de

Barcelona y habiendo tenido como profesor a José M^a Jujol, ayudante de Gaudí, desarrolla su actividad arquitectónica en colaboración con Manuel Valls Verges (1912; t. 1942). La obra de Coderch disuelve los límites rígidos en la clasificación estilística por etapas de nuestra arquitectura moderna. Desde los comienzos profesionales -admirador de la arquitectura frustrada del G.A.T.C.P.A.C. (amistad con J.L.Sert), cofundador del rupturista *Grupo R* (1951)- hará tanto arquitectura racionalista como, simultáneamente, organicista, además de inspirarse en la sabia arquitectura popular mediterránea. Coderch será un investigador solitario, sobre todo acerca del espacio doméstico y sus posibilidades para vivirlo mejor (excelente interiorista y diseñador de artes integradas), creando un estilo propio e intransferible. En este ámbito tipológico, hay que ser cautelosos y respetuosos con la línea de investigación coderchiana, muy empírica y personal. Cabe la tentación, no obstante, de relacionar la quebrada o «escalonada» planta que desarrolla para casas de campo (*Casa Uriach*, 1961, Ametllá del Vallés), con las casas rotas en planos del primer Mies afin a *De Stijl* (*Casa Tugendhat*, 1928-1930, Brno); sin embargo, en estas casas mediterráneas de Coderch, hay más del calor de sus admirados Wright y Aalto (diafragmas espaciales y luces indirectas, o valoración de la piedra y de la madera como materiales primordiales), mucho diseño particular (persianas de librillo, concepto de intimidad) y demasiado organicismo original cuando se incorporen a la manzana de ciudad (*Edificio «Girasol»*, 1965-1967, J.Ortega y Gasset c/v Lagasca, Madrid).

Por el contrario, cuando Coderch intente abordar la tipología de carácter burocrático (no muy de su gusto), será un arquitecto hasta cierto punto frustrado. Fracasa con su *Anteproyecto para el Edificio de Sindicatos* (1949) -Concurso que ganan Cabrero y Aburto-, proponiendo una apaisada y depurada malla ortogonal de gusto miesiano, uniformando un complejo programa sobre un solar irregular y respetando más el entorno que la torre imponente de Cabrero. Fracasa con su *Anteproyecto para el Banco Transatlántico* (1956, colab. con Federico Correa y Alfonso Milá) -irrealizado después de ganar el Concurso restringido-, donde se transforma la fría caja miesiana mediante una planta romboidal que aproxima la obra al Edificio Pirelli (1956-1958, Milán) de Gio Ponti y P.L. Nervi. Fracasa con su *Anteproyecto de Oficinas Hoechst* (1960,

¹¹ La película *The Fountainhead -El Manantial-* (1948, King Vidor; sobre novela de Ayn Rand), trataba de una forma somera y quizás excesivamente melodramática, una serie de problemas que han afectado siempre y afectan al arquitecto en su profesión (dificultad para que sus ideas se abran camino en una sociedad impermeable y compleja, presiones de promotores manipuladores y con intereses más mercantiles que artísticos, juicios de valor unívocos y caprichosos por parte de algún crítico influyente, acaso reconocimiento minoritario de su labor por alguna persona clarividente, etc.). Las obras exhibidas en la película delatan una arquitectura demasiado sintética entre dos polos de atracción antitéticos (sin que se parezca totalmente a la de Mies, ni tampoco totalmente a la de Wright), es decir, entendida como simple imagen simbólica de ruptura con la arquitectura de una época determinada (debe reconocerse que crucial y crítica en los Estados Unidos de entonces), o con la de cualquier época en que se abordara con otra imagen renovadora esta curiosa empresa cinematográfica. Sin embargo, su tesis de fondo (la única tesis de fondo verdadera e imperecedera) no fue bien entendida por todos en su momento, irritando a críticos y a arquitectos que enjuiciaban al protagonista como un egoísta excéntrico. Cuando, en realidad, se trataba de defender *el sagrado acto de la creación libre* por parte de un arquitecto idealmente íntegro (Howard Roark, interpretado por Gary Cooper), defensa válida siempre para todos los arquitectos que no se conformen con ser simples constructores. Pero tampoco ha sido entendida por quienes -jugando con ventaja desde una cómoda posición actual, carentes de objetividad histórica y afines a la moda de turno- la han identificado exclusivamente con una defensa de la arquitectura moderna (que con seguridad ellos mismos, encandilados, defendieron en su día como símbolo progresista), o, más concretamente, con un desornamentado *estilo internacional* difuso y estereotipado (que afecta a Europa y a España como estamos viendo y, por supuesto, cada vez tendrá más a menguar la creatividad).

Barcelona), irrealizado, donde proponían el muro cortina para desmaterializar el edificio en altura. Y, finalmente, vuelve a fracasar con su *Anteproyecto para el Banco de Bilbao* (1971, AZCA, Madrid) -cuyo importante Concurso restringido gana Oíza-, proponiendo un esquema dentado de carácter doméstico que, aun fundamentado en una trama modular pertinente a la elasticidad propia de toda oficina moderna, era impertinente para una entidad bancaria.

Sin embargo, sí logró realizar las *Oficinas «Trade»* (1965-1969, Avda. de Carlos III, 86-94, Barcelona), acaso su obra más internacional. Propone la planta-tipo lobulada para cuatro torres interrelacionadas orgánicamente (dados los años corrientes). Los enlaces verticales y servicios quedan centralizados en cada una de ellas, a manera de columna vertebral que rigidiza la obra y contrarresta los empujes del viento, lo que permite liberar periféricamente fluidos espacios diáfanos. El muro cortina ya no ha de cerrar frías y estáticas cajas (caso previsto en las *Oficinas Hoechst*), sino que se convierte en auténtica piel envolvente, por un diseño en suave diente de sierra que evita la forma poligonal. Es el Coderch que más se aproxima a Mies, pero al Mies del expresivo *Proyecto de rascacielos de cristal* para Berlín (1922), lo mismo que harán Schipporeit-Heinrich Associates cuando construyan su lobulada y sinuosa *Lake Point Tower* (1968, Chicago, Illinois).

Alejandro de la Sota Martínez (Pontevedra, 1913; t. 1941) es con seguridad uno de los arquitectos españoles más originales a la hora de hacer arquitectura, muy rica en soluciones o formas y en apuntes estilísticos. Mies o Jacobsen, lo mismo que Gropius o Breuer, incluso Loos, podrán resonar en sus edificios, pero siempre a pesar de todo estarán cargados de creatividad. La presencia de estos grandes maestros será tan vaga en su obra como el agua en el hielo. No obstante, coincide con Mies en la adecuación de las nuevas tecnologías y de los nuevos materiales a la arquitectura, en su orientación también de origen platónico hacia el acabado de una obra perfecta que coincida idealmente con la del mundo de la inspiración. Pero su arquitectura no será en absoluto intencionadamente universal y estereotipada, sino que, manteniendo rasgos estilísticos identificadores, se irá metamorfoseando conforme el programa y las circunstancias lo exijan. Cada obra será el resultado de un problema solucionado *in situ*. No habrá por tanto un cubo polivalente igual a otro y de una obra a otra, ni mucho menos un único estilo final igual al de Mies. Significativas son a este respecto sus palabras siguientes: «El cubo es una forma admitida, manipulable. Aceptar la belleza del cubo es un gran adelanto. Pero cuando combinas varios cubos con otras formas elementales, con exclusivo fin compositivo, se entra en un juego peligroso. El uso de las formas geométricas es algo que se ha hecho siempre, y ese mismo juego llevado a cabo con intención perversa produce resultados lamentables. La nobleza en el empeño es lo importante. La elementalidad volumétrica sólo es posible desde la postura de quien cree en las for-

mas en sí mismas, como solución a los problemas profundos. Pensar en el papel que desempeñan las distintas partes de un edificio, obliga a veces a transformar esa geometría. Es siempre bueno volver la mirada a la obra de Mies. Su grandeza está en pasar de la casa 50 X 50 al hall de Chicago, gran cubo puro de cristal concebido en su mente sin limitaciones de tamaño, situación de nada... Hay todo un mundo nuevo, una filosofía diferente detrás de la planta cuadrada y la transparencia estructural de la casa 50 X 50. La libertad pura de sus esquinas, sus pilares será una gran experiencia trasladar luego al museo de Berlín. Volviendo a Jacobsen, él busca la perfección en la forma y en el detalle y tal vez, en esa insistente búsqueda de lo perfecto, deja atrás las necesarias renunciaciones, las aproximaciones intermedias e inacabadas de todo proceso, siempre más ricas y libres...»¹².

El carácter futurista y autónomo de la arquitectura de Sota se mantiene constante, si bien se manifiesta acorde con la evolución de los tiempos: desde el neopopularismo (*Poblado de Esquivel*, 1948/1955, Sevilla) y el racionalismo más estricto (*Poblado Fuencarral «B»*, 1954-1955, Madrid), pasando por un incipiente organicismo (desaparecido *Chalet* en calle Doctor Arce de El Viso, 1954, Madrid; *Residencia infantil* -actual dependencia de la Universidad Autónoma- en Miraflores de la Sierra, 1957-1959, Madrid, en colab. con J.A. Corrales y R.V. Molezún), hasta su más peculiar arquitectura posterior caracterizada por una gran asepsia funcional, un minimalismo en los detalles y una materialización con tecnología avanzada conforme el mercado lo vaya permitiendo.

Ya en el *Gobierno Civil* de Tarragona (1956-1957/1959-1963), pueden apreciarse algunas de las características permanentes luego en su trayectoria profesional. La imagen aparentemente abocetada e improvisada del dibujo primigenio (idea) se fijará nítidamente en un paso posterior con la ayuda del tiralíneas (previando incluso el rayado que al final se materializará con las placas pétreas yuxtapuestas y envolventes de la obra a manera de piel tersa), haciendo coincidir finalmente obra realizada con proyecto e idea. Lo que en el dibujo comienza siendo pugna entre la luz y la sombra, acabará por ser en la realidad tensión entre el límite y el espacio, entre el lleno y el vacío, entre la materia y la nada. Parece como si a Sota le obsesionase crear una arquitectura que funcione como el filamento de una bombilla, que, sin verse, inexistente, genera luz, ilumina como el sol. Este modo de proceder de Sota (quien confía siempre en un mantenimiento constante de la degradable arquitectura moderna), le llevará a la utilización de nuevos materiales prefabricados y nuevas tecnologías que permitan montar y desmontar mecánicamente la obra -con la precisión que se monta un coche o un avión-, susceptibles de hacer remitir y coincidir la imagen de la obra real resultante con el proyecto inicial y con la idea primigenia, sin que apenas se aprecien las vicisitudes e impurezas del proceso constructivo. En este sentido, el *Gimnasio del Colegio*

¹² Entrevista realizada por Sara de la Mata y Enrique Sobejano. *Arquitectura*. Nº 283-284. Marzo-junio, 1990. Pag. 158.

Maravillas (1960-1962, calle de Joaquín Costa, Madrid) viene a ser una obra crítica y excepcional: su forma es el resultado de un planteamiento racional y funcional a la hora de resolver el programa de necesidades (aunque aparezcan los característicos miradores de disposición asimétrica que recuerdan a Jacobsen y su deterioro sea evidente); su fundamento en la tecnología alcanza la apoteosis en la estructura, llegándose al más alto grado de tensión en el alzado de una sala de conferencias flotante, a través de vigas-puente de 20 m. luz, sobre pilares de 8 m. de altura separados a 6 m., con lo que se lograba salvar la diafanidad requerida para una cancha de juego inferior.

Permanentemente fiel a su ideario, Alejandro de la Sota ha conseguido crear obras de gran sinceridad estructural, de aséptico y flamante estilo ultramoderno, pero llenas de sutilezas y equívocos geniales, las cuales han servido de referencia a otros arquitectos más jóvenes inmersos ya en las corrientes de la llamada arquitectura postmoderna (tén-gase en cuenta que, como Oíza, será también profesor en la Escuela de Madrid, 1964-1972): *Talleres Tabsa* (1958, Barajas, Madrid); *Colegio Mayor «Cesar Carlos»* (1967-1968, Ciudad Universitaria de Madrid); las gélidas cajas del *Proyecto para Edificio «Bankunión»* (1970, Madrid), el *Centro de Cálculo de la Caja Postal* (1973-1976, Barrio del Pilar, Madrid) y el *Proyecto para Sede de Aviaco* (1975, Madrid); *Aulas y Seminarios* de la Universidad de Sevilla (1972-1974); *Edificio de Correos y Telecomunicaciones* de León (1980-1984, colab. con Carlos Sidro), donde vuelve a introducir con ingenio el mirador que, paradójicamente, convierte en grueso un muro de aspecto pétreo y, sin embargo, montado como un mecano con chapas a manera de sillares.

LA LINEA DEL HORIZONTE ES CURVA: LA HORA DE FRANK LLOYD WRIGHT Y LA ALTERNATIVA ORGANICISTA-TARDOEXPRESIONISTA

Durante la década de los años cincuenta, se había registrado una curiosa imbricación de estilos, entre otros: las últimas manifestaciones del anacrónico historicismo neoimperialista propio de la década anterior (*Ministerio del Aire*, 1942-1951, Madrid, de Luis Gutiérrez Soto; *Universidad Laboral* de Gijón, 1946-1957, de Luis Moya; *Valle de los Caidos*, 1942-1959, de Pedro Muguruza y Diego Méndez); el racionalismo de raíz centroeuropea, que empalmaba con el G.A.T.E.P.A.C. de anteguerra; y, como ha podido verse, un funcionalismo estricto de referencias miesianas que se difunde fácilmente a través de las décadas siguientes y conforme el despegue industrial lo va permitiendo. Sin embargo, la arquitectura organicista, tanto wrightiana como aaltiana, venía valorándose desde años atrás en el foco catalán. Ya en la *V Asamblea Nacional de Arquitectura*, celebrada en Barcelona y Valencia (mayo de 1949), los ánimos comenzaron a inflamarse. Allí, el arquitecto italiano Gio Ponti, además de mostrar interés por la obra de Coderch, habló no sólo de Gaudí sino también de Le Corbusier y de Wright; Mitjans, lo hizo también valientemente del hasta entonces olvidado G.A.T.E.P.A.C.. El Colegio de Arquitectos organizó conferencias y otras actividades cul-

turales a partir de 1950 (Bruno Zevi, fervoroso defensor de las teorías organicistas, 1950; Alvar Aalto, 1951; N. Pevsner, 1952...). Algunos arquitectos se aglutinaron realizando frecuentes reuniones y tertulias (en el Ateneo, en los propios estudios), creciendo el interés por Aalto, Breuer, Mies o Wright. Surgió muy pronto la idea de formar un equipo -algo muy peculiar de los arquitectos catalanes-, el *Grupo R* (1951, José Pratmarsó, Oriol Bohigas, Joaquín Gili, Antonio de Moragas José M^a de Sostres, José Antonio Coderch y Manuel Valls), pero su pronta disolución manifestaba el rumbo divergente tomado por sus miembros: caso de Joaquín Gili y su comentada *Editorial Gustavo Gili*; de Antonio de Moragas Gallisa y su remodelación del Cine Fémica de Barcelona (1950-1952), donde acusa ya los organicismos específicos dependientes de Wright y, sobre todo, de Aalto (*Pabellón finlandés* en la Feria de Nueva York, 1939); de José Antonio Coderch y su personal arquitectura; o de Oriol Bohigas, que deriva pronto hacia el realismo italiano y hacia otra voluntad de estilo. Igual que sucede a Ricardo Bofill tras las fugaces atracciones primerizas que experimenta por Gaudí y por Wright (*Edificio de viviendas*, 1962-1964, calle Nicaragua, Barcelona), o el impacto que le produce en un primer momento *Saper vedere l'architettura* de Bruno Zevi. En efecto, la labor apasionada de Zevi en defensa de Wright y de las corrientes organicistas al terminar la Segunda Guerra Mundial (de cuya conferencia «La arquitectura orgánica frente a sus críticos», en el I Congreso Nacional celebrado en 1947 por la Associazione per l'Architettura Organica -APAO-, se hizo eco el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* N^o 12, Septiembre, 1949), fue apreciada con toda relatividad cada vez más por los arquitectos más inquietos y revisionistas, tanto catalanes como activos en el foco madrileño (caso del bilbaino Juan Daniel Fullaondo, como más adelante se verá). En aquella conferencia, Zevi intentó ya dar luz sobre el origen y la «Difusión de las tendencias orgánicas», sobre la posición particular de Frank Lloyd Wright: «El funcionalismo no nace con Le Corbusier en Europa en 1920, sino en América, en el período de 1880-90, en aquella Escuela de Chicago que había anunciado casi todo lo que se ha formulado en Europa cuarenta años después, y que fue producto del genio de Sullivan. La arquitectura orgánica de Wright no nace de la nada, sino que es la precisa consecuencia de la arquitectura funcionalista de Sullivan. Si queréis una proporción que la simplifique, se puede decir: Wright : Sullivan = Aalto : Le Corbusier. Recordad la aspiración de Sullivan: *Busco en arquitectura una regla que no admita excepciones*. Y la respuesta de Wright: *Cualquier hombre tiene una regla propia, de modo que a cada hombre, una casa, y para cada casa un estilo*. Es la misma relación mental, si queréis, la misma antítesis que califica nuestra posición respecto a Le Corbusier. No existe más, por tanto, que esta extraña secuencia histórica: arquitectura orgánica americana-arquitectura funcionalista europea-, arquitectura orgánica europea. Existe una arquitectura funcionalista americana de la cual desciende la arquitectura orgánica de Wright, y la arquitectura funcionalista europea de la cual se deriva nuestro movimiento. Estas aclaraciones históricas implican un juicio sobre la absurda leyenda de que nosotros somos los discípulos o los seguidores de Wright. La misma relación

que ha existido entre la Escuela de Chicago y el funcionalismo europeo existe hoy entre la arquitectura orgánica de Wright y la nuestra. Si considerais la difusión y la vitalidad del funcionalismo de Le Corbusier frente al mensaje de Sullivan, podréis tener la medida de los horizontes que tiene delante de sí la arquitectura orgánica europea, horizontes que trascienden de la aportación de Wright». Si se mantienen como válidas las palabras de Zevi, podrá argumentarse que nuestros arquitectos revisionistas y no miesianos tienen varios puntos de referencia a la hora de orientarse: desde el Le Corbusier y el Saarinen más escultóricos, el Aalto más organicista o el Scharoun tardoexpresionista, hasta el Utzon más poético y menos pragmático (recuérdese el entusiasmo que provoca su polémica *Opera* de Sidney a punto de no poderse levantar). Sin embargo, la misma libertad creadora preconizada y latente durante los años sesenta, hace que algunos arquitectos se refieran con intención a Wright -frente a Mies, que puede comportar, si se toca su obra, la construcción fácil, la tecnología sofisticada de origen americano, la comercial arquitectura desalmada y falta de creatividad, el compromiso con un capitalismo que esté exclusivamente interesado en la especulación-; pero, también tendrán otras referencias, como en los expresionistas (Mendelsohn, Poelzig o Steiner), en el primer Mies europeo y conectado con el grupo *De Stijl*, en los constructivistas rusos, o, incluso en el mismo Gaudí, que venía siendo cada vez más apreciado y divulgado en las revistas españolas (*Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 139, 1953; *Cuadernos de Arquitectura*. Nº 26, 1956; *Arquitectura*, Nº 75, 1965). A todo ello habría que añadir el debate sobre Alvar Aalto en una Sesión de Crítica de Arquitectura (*Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 124, 1952) de las muchas organizadas por Carlos de Miguel, o los números monográficos elaborados sobre su obra (*Arquitectura*. Nº 13, 1960), las exposiciones en Madrid durante 1962 sobre la apreciada *Arquitectura finlandesa* o sobre *Frank Lloyd Wright*. Wright representaba para algunos de nuestros arquitectos la independencia de criterio, la arquitectura personal y más hecha a la medida de quien la vive. El mismo Luis Moya, muy crítico otras veces con la arquitectura de Le Corbusier y con los modernos en general, se mostraba interesado por la obra de Wright con motivo del número monográfico que la revista *Architectural Forum* (enero, 1948) le dedicaba (*Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 99. Febrero, 1950). Y serán muchos los arquitectos que, bien dejando a un lado su obra, o bien aprendiendo de su maestría, sentirán un profundo respeto por su arquitectura y por su personalidad, habiendo viajado incluso a *Taliesin* para conocerle de cerca (*Arquitectura*. Nº 5. Mayo, 1959).

Así pues, frente a la línea recta considerada como la distancia más corta entre dos puntos (ineludible en la experiencia racionalista), o la estricta caja miesiana común para todos (funcionalismo simplificado y apoyado en alta tecnología), habrá quienes valoren la expresiva línea quebrada y la orgánica línea curva, tan escatimadas desde Gaudí hasta entonces. Parecía vislumbrarse que la línea del horizonte era realmente curva, que el hombre bípedo perpendicular a ella precisaba de espacios adecuados a su escala y a sus distintas funciones específicas, tal como sus diversos órganos funcionan y sirven integrados al cuerpo ente-

ro, tal como la naturaleza enseña. Una alternativa, derivada y variada, contaminada con otros estilemas por parte de nuestros arquitectos eclipsados -como en el caso del funcionalismo de Mies-, pero irrealizada en su mayor parte. Semejante caos, incluidas las diversas inquietudes debatidas en un complejo estado de la cuestión, se verá en la importante labor teórica realizada por Juan Daniel Fullaondo a través de las páginas de *Nueva Forma*.

LOS CASOS DE FISAC, CANO, CORRALES, MOLEZUN, FERNANDEZ ALBA

No obstante, al margen las concomitancias, debe tenerse en cuenta la voluntad de estilo personal por parte de algunos autores; quienes, pudiendo tener como referencia a los grandes maestros de la arquitectura moderna -bien en sus comienzos balbuceantes, como consecuencia de sus viajes, o a lo largo de su trayectoria profesional -, evolucionan hacia una arquitectura más original.

Incluso el ingeniero Eduardo Torroja Miret (1899-1961; t. 1923), puede tocar tangencialmente a Wright en alguna obra como es el caso de la *Iglesia de Pont de Suert* (1952, Lérida; colab. con J.R. Mijares), cuya torre campanario emergía como un abstracto tallo turgente y recordando el célebre *Molino de viento* de Wright (1896, Spring Green, Wisconsin), o de la *Capilla de la Ascensión* (1952, Xerrallo, Lérida), pero será un caso excepcional en su trayectoria. Igual puede suceder con el Luis Gutiérrez Soto (1900-1977; t. 1923) de algunas viviendas unifamiliares que recuerdan la zonificación o las cubiertas wrightianas (*Casa Pilar Porta*, 1960, Somosaguas, Madrid). También con el Javier Carvajal Ferrer (1926; t. 1953) de los años sesenta (*Vivienda Carvajal* y *Vivienda Valdecasas*, 1966-1968, ambas en Somosaguas, Madrid). En efecto, al actuar fuera del medio urbano con una ordenanza más flexible y teniendo en cuenta los vientos renovadores que corren durante los años sesenta, nuestros arquitectos no pueden por menos que tener múltiples y esporádicas citas con los grandes maestros de la arquitectura. El mismo Manuel Barbero que era premiado por Mies en aquellos *Comedores de la SEAT*, produce un viraje muy significativo en estos años. Su *Residencia de Santa María de los Negrals* (1967-1969, Alpedrete, Madrid), pese a su modestia y ajustado presupuesto -elementos que para Wright no debían condicionar una obra si se resolvía bien-, concilia en un prodigio ecléctico de síntesis nada menos que el *organicismo* geométrico de Wright con el *expresionismo* religioso de Rudolf Steiner y el lirismo ensoñador del Gottfried Böhm más admirador de Gaudí, para citar además en algún detalle al maravilloso Borromini.

Miguel Fisac Serna (Daimiel, Ciudad Real, 1913; t. 1942) fue también arquitecto pionero en la recuperación de la arquitectura moderna durante los cincuenta. Al finalizar sus estudios en la Escuela de Madrid, dada la desorientación común también a otros compañeros de profesión, quiere superar la arquitectura neoimperialista y el pastiche folklórico («Lo clásico y lo español». *Revista Nacional de Arquitectura*. Junio, 1948), al principio balbuceando un lenguaje piacentiniano en los primeros edificios del C.S.I.C. (1942-1945) en la calle de Serrano de

Madrid. Sin embargo, una vez se orienta tras sus viajes por los países nórdicos al finalizar esa década de los cuarenta (orientación hacia Asplund) y una vez firma en Granada el *Manifiesto de la Alhambra* (1953) -por el que se desea un nuevo rumbo para nuestra arquitectura, aunque preciso y entroncado con la idiosincrasia española-, su estilo será muy original. Es conocida su voluntad de hacerse con un estilo personal, al margen de las tendencias arquitectónicas sucesivas difundidas en las revistas especializadas (deben recordarse sus manifestaciones acerca de que la arquitectura es para él *aire bellamente limitado para vivir el hombre*; o sobre que siempre gusta *ver pasar las modas como los bueyes ven pasar los trenes en el campo*). Es pertinente destacar en este caso que, iniciada la década de los cincuenta, Fisac tanea un peculiar organicismo empírico, adelantado al más wrightiano abrazado por las jóvenes promociones durante los sesenta. Es una arquitectura peculiar -llamada por él «*arquitectura de mondongo*», desarrollada horizontalmente a ras de tierra, de poco espesor, mediada por lo visto en el Norte de Europa, pero que asume lo vernáculo o neopopular (*Instituto Laboral* de Daimiel, 1951; *Instituto Laboral* de Hellín, 1952; *Centro de Formación de Enseñanza Laboral* -posteriormente Facultad de Sociología- en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1952-1954/1955-1956). El ladrillo manifestará el ejercicio artesanal, mientras que el leñoso hormigón moderno se transformará en galerías-cartílagos o cordones umbilicales de realación.

Julio Cano Lasso (Madrid, 1920; t. 1949), coincide más con algunos planteamientos filosóficos de Wright. Introvertido en su estudio de carácter artesanal, al margen de las grandes firmas, cree en la obra elaborada también al margen de cualquier clisé y de una innecesaria tecnología sofisticada. Sus propuestas pretenden una reconciliación del ser humano con la naturaleza de donde procede. El concepto de microcosmos (vivienda-trabajo-naturaleza) creado por Wright en sus sucesivos *Taliesin*, estaría presente también en su propia *Casa-estudio* (1955/1958-1959, La Florida, Madrid). En ella trata de conciliar, con el cariño que un hombre puede crear su medio de vida, la idea de refugio de ascendencia popular con una naturaleza casi asilvestrada, en la que Cano vive el paso del tiempo por los materiales eternos (el empedrado de canto de morro, la piedra, el ladrillo, la cal), con el complemento de la vegetación en desarrollo cíclico constante. Aunque prevalece la chimenea como símbolo de hogar en esta obra de estilo personalísimo, prescinde de la característica cubierta inclinada wrightiana como símbolo de refugio ancestral -otras veces sí la utilizará como en la *Casa Ortiz-Echagüe* (1966-1967, La Florida)-, pero aún cuidadosamente la sencillez de los materiales -pues los sencillos encierran posibilidades estéticas insospechadas- con el refinamiento adquirido por una cultura milenaria y con el confort ventajoso ofrecido por la tecnología actual. Esta lección de humildad y de bienestar personal (que también firmarían sin duda arquitectos como el primer Mies o como Le Corbusier), será una constante en la trayectoria profesional de Cano. En este sentido, la *Central de Comunicaciones vía Satélite* de Buitrago de Lozoya (1966-1967, Km. 80, carretera Madrid-Burgos; colab. con Juan Antonio Ridruejo) viene a ser un ejemplo significativo. En vez de recurrir a

tecnologías sofisticadas, como en principio parecía requerir una obra de esta naturaleza, se toman referencias de Wright y Aalto. España no podía ofrecer entonces materiales adecuados para una obra a la americana, sin embargo, el genial arquitecto americano y el apreciado finlandés Aalto, con una base artesanal y materiales locales, habían conseguido obras de gran dignidad vía diseño. España poseía abundante mano de obra, por lo que se eligió el artesanal y milenar ladrillo para ir cerrando unos volúmenes-muralla de gran potencia expresiva. Estos nacen de la tierra dentro de la mejor teoría wrightiana, evocando incluso la arquitectura militar medieval (el mismo Cano reconoció haber estado muy impresionado en aquella época por una visita al Castillo de Coca), definiendo las funciones con discurso curvo (sala de control) o quebrado (residencia). La obra, que coincidiría ya con algunos planteamientos trascendentales del cada vez más admirado Kahn, ofrecía de este modo un ambiente de austeridad casi monacal, requerido para la meditación. Así pues, la arquitectura conciliaba una idea de estudio tradicional (rememorando incluso la antigua Mesopotamia) con el progreso científico actual en las comunicaciones (grandes antenas emblemáticas que señalizan la obra desde lejos). El rasgo tardo-expresionista además, infiltrado ya en la arquitectura de los arquitectos más inquietos (tanto jóvenes, como de promociones anteriores), contribuía a desordenar y a diluir en facetas el potente control compositivo de una obra capital de Wright, el *Edificio Larkin* (1904-1905, Buffalo, Nueva York; desaparecido en 1949). El aura también milenaria de este edificio, en el que se unía orden compositivo intemporal con una sana intención por parte de Wright de mejorar el medio de trabajo -incorporando nuevos adelantos demandados por una sociedad moderna (doble fuente de luz terapéutica, aire acondicionado, mobiliario ignífugo, etc.)-, subyace ahora tardíamente en el *Edificio del PPO ó Dirección General de Empleo* (1972-1974, junto a la ruidosa y contaminada Avenida de América en Madrid). Pero en esta obra, Cano reúne a Mies con Wright, frente a frente y recordando el excepcional recibimiento de aquél por éste en América. Es concebida como una pulcra caja miesiana, estratificada pero apaisada, modulada (6 X 6 m.) y compartimentada en su espacio fluido por simples mamparas o biombos. Ahora bien, Cano propone un lugar de trabajo introvertido hacia un patio central cubierto con claraboya, poblado en su base esta vez por diversas plantas y hasta por ranas soltadas en su momento por el mismo Cano. El fuerte chorro de luz cenital, la exuberancia y el frescor generarían así el mayor punto gravitatorio de todas las fluidas corrientes internas de tránsito. El lugar de trabajo introvertido a una fuente luminosa, que define un espacio sosegado y reflexivo, mantiene ciertas concomitancias con la experiencia de Buitrago; pero tanto el planteamiento filosófico como tipológico equivaldría a la síntesis entre la tradición del claustro y la de los diversos patios de operaciones burocráticos de la era moderna. Aunque en el fondo, como una constante, Cano vuelva siempre a la Naturaleza; como el Wright que siempre tuvo en el recuerdo los campos de Spring Green.

José Antonio Corrales Gutiérrez (Madrid, 1921; t. 1948) y Ramón Vázquez Molezún (La Coruña, 1922; t. 1948), en una larga trayectoria profesional conjunta, realizan una

arquitectura que registra la crisis permanente durante estas dos décadas (*Instituto de Herrera de Pisuerga*, 1954-1956, Palencia; la aludida *Residencia infantil* de Miraflores de la Sierra, 1957-1958, con A. de la Sota). Molezún, ya desde los tiempos de su pensionado en la Academia de España en Roma (1949-1952) manifestó pronto su voluntad moderna, tempranamente organicista (*Teatro-homenaje a Gaudí*, 1950) y estrictamente funcionalista (*Proyecto de Museo de Arte Moderno*, 1951). *El Pabellón de los Hexágonos* (1956/1958), previo concurso restringido convocado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, representará a España en la Exposición Universal de Bruselas 1958 y será una obra clave de Corrales-Molezún. Por una parte, corroboraba la actitud por parte del Estado de abrazar definitivamente la arquitectura moderna y exhibirla internacionalmente, frente a la tradición de carácter folklórico presente en este tipo de pabellones; por otra parte, la obra —que obtuvo además el Premio y el éxito de la crítica en la Feria— representaba la zozobra y el dilema entre riguroso funcionalismo/funcionalismo organicista. La obra acabará por fundir ambos conceptos, sumándose así a las tempranas y peculiares experiencias organicistas de otros arquitectos según ha podido verse. Se concibe el *Pabellón* como una estructura simplemente funcional, pero adaptándose orgánicamente por obligación a las irregularidades del terreno del Parque Heysel de Bruselas donde había sido montado. Aparece entonces el hallazgo feliz del *triángulo equilátero*, integrante del *hexágono*, que por agregación elástica e «ilimitada» conforma la retícula más sabia que jamás haya ofrecido la Naturaleza: el espacio máximo, multiplicado sin que se pierda un átomo de material. Es la *lógica orgánica*, tan bien aprendida desde los orígenes por los animales, por las abejas. Son las formas matrices que subyacen en el desarrollo orgánico de la Naturaleza, en su mundo inorgánico, en sus minerales, las figuras geométricas elementales froebelianas que tanto impactaron desde niño a Wight y que hará añicos en plenitud creadora una vez adquieran la tridimensionalidad. Proponían por tanto una obra fundamentada en un módulo hexagonal (sombri-lla-cubierta cóncava que recogía ingeniosamente las aguas a través de su propio tubo-columna de acero), el cual, cerrado con amplias lunas de cristal a exterior o con ladrillo visto, se unía perfectamente acoplado a otros y con esta «organización» libre se rompía el carácter racional con que se había diseñado cada módulo autónomo. En este caso, la lógica constructiva trascendía hacia la bella arquitectura. Una arquitectura que recordaba tanto el espeso bosque de columnas de la mezquita tradicional, como el bosque recreado por Wright en su *Departamento de Administración del Centro S.C. Johnson & Sons* (1936-1939, Racine, Wisconsin), donde en este caso sin duda hacía prevalecer la poesía a costa del alarde tecnológico. A partir del éxito del *Pabellón de los Hexágonos*, Corrales y Molezún realizan una arquitectura que irá acentuando una altísima calidad de diseño, culminando en la década de los setenta con el original *Edificio «Bankunión»* (1970/1972-1975, Paseo de la Castellana, Madrid). Durante los críticos años sesenta, basculan dubitativos precisamente entre los dos polos de atracción que representan las figuras del primer Mies (considerado más creativo) y del Wright incuestionable siempre. Es ejemplar en este sentido el *Edificio de*



Fig. 11. J. A. Corrales y R. V. Molezún: *Pabellón de los Hexágonos*. Exposición Universal de Bruselas 1958.

Selecciones del Reader's Digest (1962/1963-1965, posteriormente Instituto Nacional de Enseñanzas Integradas, calle de Torrelaguna-Avenida de América, Madrid), frente a la última obra comentada de Cano. En 1961 habían realizado un anteproyecto, jugando en elementos de composición con formas cilíndricas, valorando dinámicas fuerzas centrífugas/centrípetas en plantas, con torres contrapuestas a volúmenes apaisados y abiertos mediante franjas corridas. Rememoraban de nuevo el *Edificio S.C. Johnson* de Wright. Pero, realmente, el edificio acabó siendo más ecléctico. Por una parte, se mantenía la poética de Wright —y de Neutra— en la disposición del edificio a base de plataformas; por otra, la fría caja paralelepípedica y estática se rompía funcionalmente mirando de reojo, no al Mies americano, sino al Mies más afín a *De Stijl*, al Mies del aleccionador y desaparecido *Monumento a Karl Liebknecht* y *Rosa Luxemburgo* (1926, Berlín), donde fijaba monumentalmente uno de los léxicos modernos más fecundos en composición, al suplir el académico sistema a base de ejes o jerarquización de simetrías por el de una armonía de equivalencias en la interrelación asimétrica lleno/vacío; por último, Corrales y Molezún, conscientes del requerido fundamento funcional para un edificio de marcado carácter industrial, adoptaron una rigurosa trama modular, tanto para planta (0'90 X 0'90 m.) como para su estructura metálica (7'20 X 7'20 m.). Este estilo, a su vez, lo asignarán ambivalente lo mismo a casas (*Casa Cela*, 1961-1962, Palma de Mallorca) que a edificios industriales (*Laboratorios Profidén*, 1965-1966, Fuencarral, Madrid). Sin embargo, con la *Casa Huarte* (1965-1966, Puerta de Hierro, Madrid), Corrales y Molezún, por tener un cliente adecuado y un presupuesto menos ajustado, deciden hacer una arquitectura doméstica menos encajonada, más orgánica y humana, desde luego más próxima a Wright y a Aalto. No obstante, al exigir la ordenanza de la zona el cierre con zócalo-seto verde y desear el cliente aislarse de los ruidos, la obra resultó ser de carácter introvertido, de espaldas al mundo que le rodea y con vida abierta a tres

patios interiores que interrelacionan cuatro núcleos de estancias según las funciones de día/ocio/noche (estar-comedor/piscina-estudio/dormitorios). Se enlaza por tanto con la más ancestral tradición del patio como corazón de la casa. La obra nació original de unos condicionantes específicos, pero estaba llena de resonancias maestras y de detalles cálidos epidérmicos que ocultaban su estructura metálica: cerramientos exteriores de ladrillo y plaqueta (Wright, Aalto); fragmentación de la linealidad del suelo para integrar espacios diversos según su función y determinar un vivir más confortable (recuerdo del *raumplan* de Loos, o del mismo Wright); lomos opacos en talud que emergen silenciosos de la Naturaleza, disolviendo incluso los límites nítidos entre arquitectura interior y exterior, troceados por planos verticales, atravesados por volúmenes apaisados (rasgos muy de Aalto, *Maison Carrée*, 1956-1959, Bazoches-sur-Guyonne, Francia; o del mismo Jacobsen), coronados por la buhardilla-biblioteca y por la chimenea que, aunque no se conciba como corazón de la casa sobre el que gravitan los espacios, preside la composición indicando la existencia de un hogar (Wright).

Antonio Fernández Alba (Salamanca, 1927; t. 1957), terminada la carrera, es partidario de la arquitectura moderna y se orienta excepcionalmente hacia Mies (*Edificio de apartamentos*, 1958-1959, calle Martín de los Heros, 221, Madrid). En esta obra, Alba hace uso de la malla ortogonal modulada (3'25 m.) para uniformar funciones distintas (estar, dormitorios). El rigor estructural y la sobriedad formal tocan fondo al aflorar en la piel de fachada las jáceas de hormigón armado que reparten los lienzos de cerramiento en ladrillo visto (+) y el cristal de ventana tripartita (-). La malla pues, rematada por airosa pérgola, se compone simplemente de una superposición y yuxtaposición de cuadrículas, pugnando por equilibrar las líneas de fuerza vertical/horizontal en un ritmo indefinidamente monótono. Sin embargo, Alba se alejará en ese mismo momento del «*menos es más*» de Mies. En el *Edificio de viviendas* (1959-1960, calle de Hilarión Eslava, 49, Madrid) - donde instala su propio estudio en el ático-, introduce una variación importante que le aleja de un estilo internacional y estereotipado. Concilia un sistema constructivo tradicional de buen resultado presupuestario (utilización, por ejemplo, del ladrillo y de la bóveda tabicada para forjados, ensayada ya por Moya y Cabrero ante la carestía de materiales) con soluciones estéticas actuales y la enorme responsabilidad de no alterar el entorno mediante la creación de una obra silenciosa. Enseguida se interesará por las corrientes más organicistas y humanistas (*Colegio Nuestra Señora Santa María*, 1959-1961, Parque Conde de Orgaz, Madrid), orientándose hacia Wright y sobre todo hacia Aalto (a quienes manifiesta su más grande consideración: «Ha muerto Frank Lloyd Wright», *Arquitectura*, mayo de 1959; «La obra del arquitecto Alvar Aalto», *Arquitectura*, enero de 1960), hasta que derive hacia Kahn en la década siguiente. Siempre teniendo en cuenta que, al margen de

las referencias, Alba hará arquitectura muy personal a lo largo de su trayectoria, caracterizada por la oportunidad en la elección de los materiales, por un constante autocontrol en el manejo de los elementos de composición, o bien por un profundo análisis del hecho arquitectónico. En el *Proyecto de la Feria de Asturias* para Gijón (1966, colab. con Javier Feduchi y Carlos de Miguel), acusa el impacto que en estos años está teniendo el organicismo más poético. Esta obra se concebía como un flujo continuo y sinuoso en sus tránsitos, enlazando dislocados pabellones radiales con gran expresividad (al estilo del *Proyecto de Centro de Restauraciones* de Higuera y Moneo, 1961) y, no obstante, recurriendo a la tecnología pertinente (plataformas hidráulicas para un montaje más limpio y científico de exposiciones). Pero será en el Colegio Monfort (1962/1964-1965, Loeches) donde Alba se aproxima más a Wright y a Aalto. El paisaje arcilloso y el solar resguardado en una ladera de los fríos vientos del norte influyeron en la concepción de la obra, de ahí su segundo nombre «Mombarro». El ladrillo pues será requerido para cerramientos como primer eslabón de enlace con el entorno preexistente. Alba presenta aquí una contundente alternativa a la arquitectura universal de Mies. No se limita a diseñar un número determinado de bloques iguales y carentes de emoción, sino que se plantea el programa como un todo orgánico a resolver mediante un proceso que solo puede ser creativo. Partiendo de los grandes espacios comunitarios de reflexión y sosiego (iglesia, comedor, etc.), la obra va segregando perpendicular y periféricamente las restantes estancias (residenciales) hasta derramar desde la ladera hacia el espacio ilimitado del paisaje -proceder muy wrightiano- unos cuerpos volados (núcleos autónomos escolares), los cuales se contravienen en diagonal al plano de fachada. Este concepto de apéndice orgánico, tan aaltiano, se hará mucho más explícito en la *Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica* (1966/1977, Ciudad Universitaria de Madrid; colab. con José Luis Fernández del Amo), concebida como si se tratara de un «órgano» complementario, con planta en forma de delta, sin fachada principal, latiendo detrás como un «corazón» que insufla cultura al frío y simétrico Instituto.

LA PROMOCION DE 1959: PEÑA GANCHEGUI Y FERNANDO HIGUERAS

Con la Promoción CX de la Escuela de Madrid, se acrecienta el número de arquitectos que tratan de superar el estricto racionalismo y el aséptico funcionalismo de cuño tecnológico todavía en vigor. Curiosamente es Alejandro de la Sota quien despidió a esta Promoción, leyendo un memorable fragmento de *Al joven que se dedica a la arquitectura* de Wright¹³. La Promoción de 1959 comienza a trabajar ya en la década de los sesenta y estaba compuesta por arquitectos como Fernando Higuera, Francisco de

¹³ Sobre la despedida a los alumnos de la Promoción de 1959 en la Escuela de Arquitectura de Madrid: «Aconsejo leáis *Al joven que se dedica a la arquitectura*, de Frank Lloyd Wright, serio capítulo del que copio el final: 1.- Olvidar las arquitecturas del mundo, excepto como algo

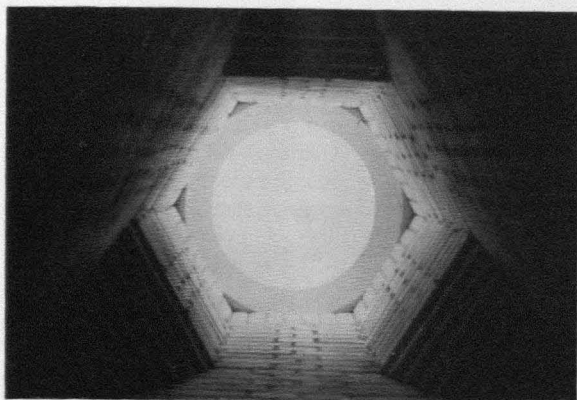


Fig. 12. M. Barbero: *Residencia de Santa Mª de los Negrals*. 1967-1969. Alpedrete, Madrid. Interior de una cúpula.



Fig. 13. L. Peña Ganchegui: *Casa "Imanolena"*. 1965-1966. Motrico, Guipúzcoa.

Inza Campos (1922-1978), Juan Pedro Capote Aquino (1928), Eduardo Mangada Samain (1932), Javier Martínez-Feduchi Benlliure -Javier Feduchi- (1929), Antonio Miró Valverde (1930), Miguel de Oriol Ibarra (1933), Luis Peña Ganchegui, Juan Antonio Ridruejo (1935), José Serrano-Suñer Polo (1932)... Los cuales actúan ya con otras inquietudes y proponiendo algunos de ellos un *más es más* frente al lema *menos es más* de Mies. Causa a la que, según ha podido verse, ya se habían unido por su cuenta otros arquitectos de promociones anteriores.

Luis Peña Ganchegui (Oñate, Guipúzcoa, 1926; t. 1959), tiene ocasión de demostrar su aprendizaje de la última lección de despedida que imparte Alejandro de la Sota sobre Wright con su *Casa Imanolena* (1965-1966, Paseo de San Nicolás, Motrico, Guipúzcoa). Sin embargo, se trata de una reinterpretación o variación muy creativa a partir de Wright, de otra lección dada a su vez por Peña a promociones venideras. La imagen exterior es en verdad muy wrightiana, la de un cobijo primario, pero el elemento de cubierta inclinada (apropiado para el clima nórdico) se afa-

¹³ bueno en su lugar y su tiempo; 2.- Ninguno de ustedes tome a la arquitectura como medio de vida, a menos que la ame como principio en acción, por ella misma, dispuesto a serle tan fiel como lo es a su madre, a su camarada, a sí mismo; 3.- Cuidarse de la escuela arquitectónica, excepto como exponente de la ingeniería; 4.- Entrar en el campo donde puedan ver en acción a las máquinas y métodos que levantan los edificios modernos, o permanecer en la construcción directa y simple hasta que puedan llegar naturalmente al diseño del edificio por la naturaleza de la construcción; 5.- Acostumbrarse a pensar inmediatamente en el «por qué» respecto a cualquier efecto que les agrade o desagrade; 6.- No dar por sentado que algo es hermoso o feo, sino desmenuzar todo edificio, estudiando cada detalle. Aprender a distinguir lo curioso de lo bello; 7.- Acostumbrarse al análisis. Con el tiempo, el análisis permitirá que la síntesis se convierta en hábito mental; 8.- Pensar «en sencillos», como acostumbraba decir mi viejo maestro, significando que se debe reducir el todo a sus partes, en los términos más simples, volviendo a los primeros principios. Háganlo en orden, de lo general a lo particular, y nunca los confundan si no quieren que ellos los confundan a ustedes; 9.- Eviten como un veneno la idea americana del «cambio rápido». Entrar en la práctica sin madurez es vender su derecho de nacimiento como arquitecto, a cambio de un mendrugo, o morir simulando ser un arquitecto; 10.- Tomen tiempo para prepararse. Diez años de preparación para los preliminares de la práctica arquitectónica son pocos para cualquier arquitecto que quiera levantarse «por encima de la mediocridad» en verdadera práctica o apreciación arquitectónica; 11.- Aléjense lo más posible de vuestras ciudades para construir vuestros primeros edificios. El médico puede enterrar sus errores..., pero el arquitecto sólo puede aconsejar al cliente que plante enredaderas; 12.- Consideren tan deseable construir un gallinero como una catedral. La dimensión del proyecto significa poco en arte por encima de la cuestión monetaria. Lo que en realidad vale es la calidad del carácter. El carácter puede ser grande en lo pequeño, o pequeño en lo grande; 13.- No entren en ninguna competencia arquitectónica en ninguna circunstancia, excepto como novicios. Ninguna competencia le dió al mundo algo de valor en arquitectura. El mismo jurado es selección de mediocridades. El resultado neto de todo concurso es una mediocridad por elección de mediocridades. Lo primero que hace el jurado es revisar los diseños y descartar los mejores y los peores para, como mediocridad, poder juzgar las mediocridades; 14.- Cuidense de los negociantes de planos. El hombre que no los mantenga en la búsqueda de ideas para él, resultará un mal cliente.

Es desagradable comercializar todo en la vida, sólo porque esta generación esté moldeada en la edad de la máquina. Por ejemplo, la arquitectura se pasea ahora por la calle como una prostituta, porque el «conseguir trabajo» se ha convertido en el primer principio de la arquitectura. En la arquitectura, el trabajo debe encontrar al hombre y no el hombre al trabajo. En arte, el trabajo y el hombre son compañeros; ninguno puede ser comprado o vendido al otro. Mientras tanto, teniendo en cuenta que esto a lo que nos hemos referido es una especie más elevada y fina de integridad, mantengan su propio ideal de honestidad tan alto, que su mayor ambición en la vida sea poder llamarse hombres honestos, y poder mirarse a la cara. Mantengan su ideal de honestidad tan alto como para no poder estar nunca completamente en condiciones de alcanzarlo.

Respeten la obra maestra: es la verdadera reverencia al hombre. Ahora no hay una cualidad tan grande, una cualidad tan necesaria...» Nueva promoción, ¡enhorabuena y felicidades!, de todos los que siempre procuraremos ser de la última promoción». (Alejandro de la Sota: «Alumnos de arquitectura». *Arquitectura*. N.º 9. Septiembre, 1959).

ceta gradualmente y el de la chimenea se escinde de manera heterodoxa, con una altísima calidad de diseño. El programa de necesidades se resuelve también de manera muy pragmática y personal, dominando una orientación adversa. Era conveniente la penetración del sol hasta un estar que debía orientarse al Norte, al mar como mejor vista, al infinito mar. Por este motivo Peña abre una gran claraboya en la espina dorsal de la cubierta, creando además un microclima interior de relación poblado de plantas. El ladrillo y la piedra, están presentes en la obra; pero los entramados de cubierta y los capiteles de soportes son metálicos. No existe referencia a ninguna de las más características soluciones de planta creadas por Wright (tensor, molinillo o svástica). Es precisamente el ordenado cinturón de soportes al cuadrar la obra el que le hace desmarcarse más de Wright, aproximándose paradójicamente a Mies. No obstante, las arritmias en las escaleras de acceso y la plataforma sobre la que se levanta, preludian ya su viraje posterior hacia el expresivo minimalismo de ribetes telúricos (*Plaza del Tenis- Peine del Viento*, 1976, San Sebastián; colab. con Eduardo Chillida).

Fernando Higuera Díaz (Madrid, 1930; t. 1959) presenta una posición muy independiente respecto a sus compañeros de promoción. Su arquitectura experimenta una evolución impregnada en un primer momento por la personalidad de Wright, pero siempre con invariantes estilísticas personales que le identifican y hacen de él uno de los arquitectos más originales del mundo durante la década de los sesenta. La inercia de Higuera por ir contra corriente, le lleva a plantearse, de una obra a otra y según el entorno, nuevos métodos compositivos. Cuando el despegue industrial español posibilite nuevos materiales o nuevas tecnologías y otros arquitectos las utilicen, como se ha visto, bajo las premisas funcionalistas en general, o bajo las proposiciones más asépticas de Mies en particular, Higuera -sólo o cuando colabore a partir de 1963 con Antonio Miró Valverde (1930; t. 1959)- propondrá el lema *más es más* frente al *menos es más* de Mies. Cuando algunos compañeros de profesión, inmersos también en la alternativa orgánico-expresionista durante los años sesenta propongan obras desbordadas y desordenadoras del entorno, Higuera recuperará en ocasiones un cierto orden o anquilosamiento formal que le marginarán del debate cultural. La arquitectura podía ser bella y funcional a la vez, pero tan importante era la riqueza expresiva o el aura poética como la lógica interna de la obra. Esta se fundamentaba en formas matrices eternas y bellas entresacadas de la Naturaleza (*Proyecto de Diez Residencias para artistas en el Monte de El Pardo*, 1960). Ahora bien, llegados a este punto debe precisarse una diferenciación entre Wright e Higuera. El arquitecto norteamericano solía partir siempre de un principio, de una forma esencial a la que podía asignar incluso un valor simbólico (círculo, cuadrado, triángulo), de una línea de crecimiento orgánico (espiral del *Museo S.R. Guggenheim*), que luego variaba genialmente y dotaba de espacio y de vida, pero no copiaba formas de la Naturaleza de manera mimética, ni las enmascaraba. Por eso su organicismo, entre otros factores, es tan distinto al de un Gaudí. Higuera, por el contrario, genera un estilo basado en la reproducción de elementos orgánicos de la naturaleza, para lo que se apoya en un material muy de

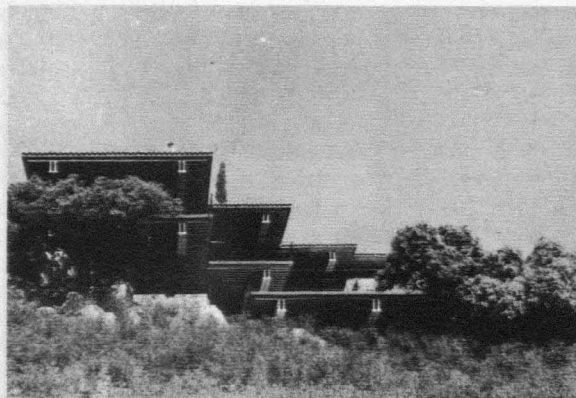


Fig. 14. F. Higuera: Casa "Lucio Muñoz". 1962-1963. Torrelodones, Madrid.

nuestro siglo, más potente que el acero y más bruto que la piedra, el hormigón. Este aparecerá transformado en material eterno mediante un «estructuralismo calcáreo» a imagen y semejanza de estos organismos naturales. En este sentido, el «erizado» *Centro de Restauraciones Artísticas* (1965/1968...1990, Ciudad Universitaria de Madrid; colab. con Antonio Miró), variación más ordenada del original y expresionista *Anteproyecto de Centro de Restauraciones Artísticas* (Premio Nacional de Arquitectura, 1961; colab. con Rafael Moneo), presenta una planta cuya similitud con la fungia simétrica del Pacífico es evidente. Dicho esto, su obra más wrightiana sin duda es su *opera prima*, la Casa «Lucio Muñoz» (1962-1963, Torrelodones, Madrid; colab. con el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez). Recién titulado Higuera, le vino este encargo del artista Lucio Muñoz, quien le dio absoluta libertad de acción al tiempo que le impuso un gran ajuste presupuestario (dos millones cuatrocientas mil pesetas). El reto de Wright a sus seguidores -«Consideren tan deseable construir un gallinero como una catedral, la dimensión del proyecto significa poco en arte por encima de la cuestión monetaria»-, según la lección de despedida de Alejandro de la Sota a esta Promoción de 1959, se comprobaba aquí empíricamente. La obra se fue haciendo pausadamente, con las manos puede decirse. Los materiales básicos empleados asumían la piedra granítica para muros de carga, sacada de la misma parcela, como hubiera hecho Wright. La obra adquiría así, miméticamente, la tonalidad parda del entorno, naciendo de entre los árboles y matorrales. Pero se nota la mano hacedora del arquitecto, el tacto riguroso y al tiempo amable del hombre civilizado sobre la Naturaleza (característica muy wrightiana). De ahí que, por entre la vegetación, la casa perfile sus líneas, pero horizontales y a ras de suelo, contrapunteadas rítmicamente por las secciones en II de sus vigas de hormigón descubiertas. Las terrazas y los aleros apegados a la tierra (cubiertas a dos aguas y teja árabe), estirándose hasta disolver los límites nítidos entre arquitectura exterior e interior, irrumpen escalonados ante nosotros con gran potencia plástica. Se constata de este modo

la admiración de Higuera por Wright en este momento de su trayectoria: fusión del concepto de cobijo primario ancestral (*Casas de la pradera*) con el de la teoría de las plataformas más abstractas pero incorporadas a la tierra generosa (*Casa de la cascada*), e incluso con el del microcosmos Vivienda-Estudio-Naturaleza (constante en los sucesivos Taliesin). Esta obra príncipe -traspasada, ampliada y reformada en la década siguiente, con la intervención de Eulalia Marqués (colaboradora de Higuera)- marcará incluso el estilo de otras viviendas unifamiliares suyas: *Casa Santonja*, 1964, Somosaguas, Madrid; Casa «Andrés Segovia», 1965, Punta de la Mona, Granada; *Casa La Macarrona*, 1971-1976, Somosaguas, Madrid, si bien en esta obra se aprecia ya el sometimiento a un mayor orden en los elementos de composición.

LAS PROMOCIONES POSTERIORES: FULLAONDO Y MONEO

La iniciativa revisionista tomada por algunos integrantes de la Promoción de 1959, es secundada incluso con mayor fervor por otros arquitectos de promociones posteriores. Es el caso de Fullaondo y de Moneo, titulados en el 61, ambos discípulos y colaboradores de un entusiasta Sáenz de Oíza siempre en la vanguardia.

Juan Daniel Fullaondo Errazu (Bilbao, 1936; t. 1961), desarrolla una importante labor teórica al frente de la revista *Nueva Forma* (1967-1975), editada por Huarte. Fullaondo estaba entonces influido por el arte libre del escultor Oteiza -a quien llegará a relacionar con el silencio y el minimalismo de Mies¹⁴- y también por las teorías organicistas de Bruno Zevi. A través de las páginas de la revista, demuestra con su personalidad desbordante tener respeto y entusiasmo por los grandes maestros del arte en general, de la arquitectura moderna en particular, dedicándose diversos estudios apasionados: Le Corbusier, Mies, Wright; Constructivismo, *Grupo De Stijl*, etc.. Sin olvidarse de los grandes arquitectos españoles de otros tiempos, ni de los actuales con voluntad renovadora: Cano, Corrales y Molezún, Fernández Alba, Higuera, Moneo, Sáenz de Oíza... Aglutinó por tanto a los compañeros de profesión que estaban dispuestos a revisar la arquitectura estrictamente racionalista o funcionalista, a la sazón inmersos en la consabida alternativa *organicista-tardoexpresionista*. Colaboró también en la organización de exposiciones complementarias, montadas normalmente en la desaparecida Sala Hisa de Huarte (1963-1964, Paseo de la Castellana), obra de Sáenz de Oíza y Moneo. En ellas se exhibían, como en la revista, además de las obras ya comentadas de estos arquitectos (*Pabellón de los Hexágonos*, *Gimnasio del Colegio Maravillas*, *Colegio Monfort*, *Torres Blancas*, etc.), las de artistas como Chillida, Millares, Oteiza o Palazuelo. Era una nómina integral de artistas deseosos de poner al día nuestro arte. Las obras que más acusan la per-

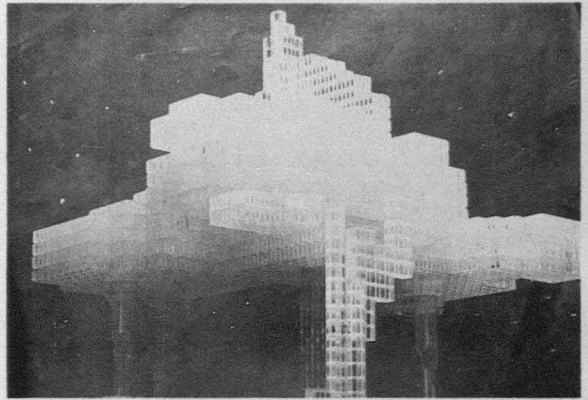
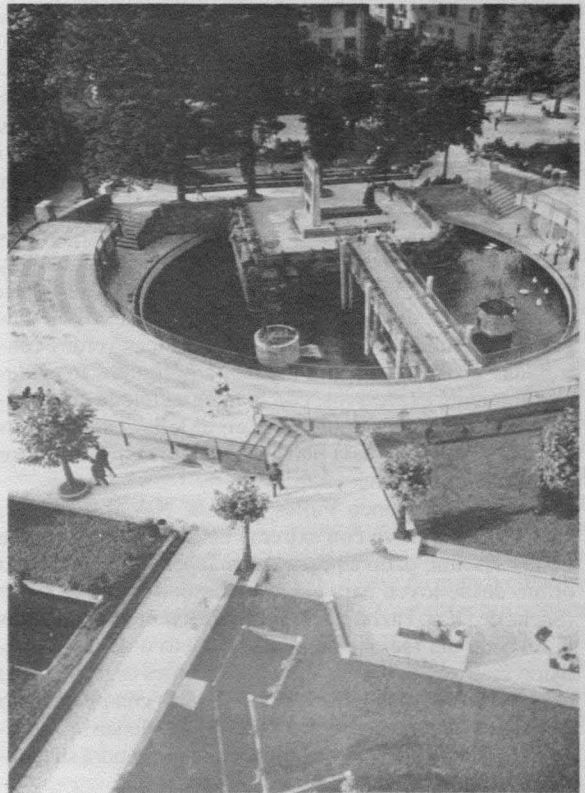


Fig. 15. J. D. Fullaondo: *Templo para banda de música*. Premio Nacional de Arquitectura 1962.

Fig. 16. J. D. Fullaondo y F. Olabarriá: *Plaza de Ezkurdi*. 1969-1970. Durango, Vizcaya.



¹⁴ Juan Daniel FULLAONDO: «Mies, España y la evolución del toreo». A & V. Nº 6. 1986. Págs. 72-75.

sonalidad de Fullaondo en aquellos años, las más próximas concretamente al admirado primer Mies y a Wright, son sin duda el anteproyecto de *Templete para banda de música* y la *Plaza de Ezkurdi*. Aunque bien es verdad que algunas obras de interiorismo, como la *Tienda de Muebles H* y las *Oficinas Hisa* (1965, Madrid) mantienen referencias con los excelentes diseños abstractos de alfombras, vidrieras y paredes de Wright (*Despacho de Edgar J. Kaufmann*, 1937, Pittsburgh), por cierto, muy emparentadas también con la abstracción geométrica de Palazuelo. El *Templete para banda de música* (Premio Nacional de Arquitectura 1962) era concebido por Fullaondo como una obra capaz de recordar los tradicionales quioscos de música, pero bajo el compromiso no historicista de su tiempo. Partía de una forma octogonal -variada con gran riqueza de cuñas geométricas- y de dos estanques para que reflejaran el alzado de una inmensa estructura metálica (soldadura de cubos de 50 cm. de lado en perfiles laminados) y recubierta posiblemente de cristal.

En este duro golpe asestado a la arquitectura corriente de recetario, Fullaondo no se olvidaba de citar a sus preferidos artistas, consolidadores del movimiento moderno: de Rietveld o Vantongerloo y los neoplasticistas en general, a los constructivistas en particular; del Wright más admirado con su universo de «plataformas» o «cas-cadas» y geometría dinámica, al Mies más afín a *De Stijl*, al de la caja paralelepípedica hecha añicos, infinitamente rota en plenitud creadora (desaparecido *Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo* de Berlín, 1926). Como Mondrian en su día, Fullaondo elige el árbol abstracto para que en este caso toque debajo una banda de música, reinventado e integrado con savia atomizada, más que compuesto a la vieja usanza, dejado como un trozo de naturaleza espacial solidificada armoniosamente¹⁵. La *Plaza de Ezkurdi* en Durango (1969-1970; colab. con F. Olabarriá) venía a representar una alternativa organicista respecto a la plaza cuadrangular de frías alineaciones, con cruces ortogonales o plantaciones rígidas de árboles. Se propuso un diseño más dinámico, con paseos en diagonal y pavimentación matizada, con zonas verdes controladas geométricamente mediante polígonos irregulares altamente expresivos, con la integración de un estanque circular y del movimiento en el lento nadar de los cisnes. Wright sin duda planeaba a vista de pájaro sobre esta alfombra urbana.

José Rafael Moneo Vallés (Tudela, Navarra, 1937; t. 1961), debe situarse con extremo cuidado en esta década de los sesenta, dado su carácter independiente y su fino olfato desde joven para elegir con quien desea trabajar (Sáenz de Oiza, Utzon). Tras preconizar durante estos años la revisión del racionalismo más estricto o del funcionalismo más aséptico y valorar las corrientes organicistas o expresionistas, más «irracionales» («A la conquista de lo irracional», *Arquitectura*, marzo de 1966), Moneo se decanta inmediatamente por una arquitectura que tendrá su iden-

tidad propia, como consecuencia de un proceso de reflexión específico en cada caso, como si de una criatura que asume su medio genético se tratara. Así, la obra nacera marcada por el lugar, por su pasado y por su función futura; es decir, al margen de las fórmulas de recetario y de los materiales de consumo corrientes. No obstante, Moneo mantiene constantes referencias a maestros-arquitectos-creadores de todos los tiempos: durante los sesenta, sobre todo a Wright, Aalto, Utzon, Scharoun...; pero, durante los años posteriores, además de Behrens, Sullivan, Tessenow, Kahn o Venturi, también a Grassi, Gregotti o Rossi, es decir, al movimiento neorracionalista-clasicista de la esencial Tendenza italiana. Incluso puede poner especial interés en artistas como Piranesi o en la arquitectura iluminista y utópica en general, en Durand en particular (de hecho, la traducción de *La arquitectura de la Ilustración* de Emil Kaufmann, Barcelona-1974, estará prologada por él). En la Fábrica Diestre (1964-1967, Zaragoza) se aproxima a Aalto y, con el propósito de superar las amorfas y rígidas naves industriales, propone espacios dosificados crecientes y matizados orgánicamente. Sin embargo, ya tantea aquí soluciones que habrá de desarrollar, en otro contexto y con un orden distinto, cuando realice su *Museo de Mérida* (el gran espacio jerarquizado a través de la estructura vista y los lucernarios). Igual sucede con su *Casa «Gómez Acebo»* (1966-1968, La Moraleja, Madrid), donde, partiendo de Wright (cubierta plegada al terreno como cobijo primario, chimenea entendida como elemento polarizador de espacios y como señal de hogar) y de Loos en el diseño de interiores, se remonta a la arquitectura milenaria (cubierta con estructura de hormigón y vigas similares a las de madera primitivas, pilares ordenados en pórtico representativo de acceso). Ahora bien, Moneo se integra en la Historia de la Arquitectura Universal por el gran respeto con que se refiere a los mencionados maestros -incluso cuando los cita, descontextualizados, pero con entrañable saludo afectuoso- y por sus sabias propuestas creadoras que han orientado a su vez a una legión de compañeros. De este modo, su arquitectura no ha de ser necesariamente ordenada en sí misma, sino catalizadora del locus donde se incorpora, por lo tanto «restauradora» de la ciudad según sea su pasado, además de ser Arquitectura. Moneo registra entonces una evolución en su trayectoria que puede representar con seguridad la evolución más seria de la arquitectura española durante los años 60-80. Sus obras ya realizadas hasta el momento (*Edificio Bankinter*, 1972-1973/1974-1977, Madrid, colab. con Ramón Bescós; Ayuntamiento de Logroño, 1973-1975/1976-1981; *Museo Nacional de Arte Romano* de Mérida, 1980-1985...) son de una categoría que no solo le alinean entre los grandes arquitectos españoles contemporáneos (Gaudí, Anasagasti, Palacios, Zuazo...), sino que también sitúan a España en un lugar donde mejor arquitectura se hace, justo en el tiempo en que la Arquitectura se debate entre la muerte y la vida a finales de siglo.

¹⁵ Sobre lo mucho que se parecerá, sospechosamente, el *Pabellón* de Suiza en la Exposición de Osaka, véase J.D. FULLAONDO: «El Pabellón suizo en Osaka y el arte de la ballesta». *Arquitectura*. Nº 149. Mayo, 1971. Págs. 32-39.

EL DEBATE REAL EN LOS GRANDES CONCURSOS DE ANTEPROYECTOS: LA ARQUITECTURA IRREALIZADA

Sin embargo, estos arquitectos decididos a ofrecer la alternativa *organicista-tardoexpresionista* en los años sesenta y contribuyentes la mayor parte al debate teórico en torno a la revista *Nueva Forma*, comprueban en la cruda realidad cómo sus ideas, reconocidas a través del simple Premio Nacional de Arquitectura o escasamente materializadas mediante la promoción privada, se tornan en fracaso sistemático a la hora de comparecer en los grandes concursos de anteproyectos de carácter oficial (*Teatro de la Opera de Madrid*, *Palacio de Congresos y Exposiciones* en Madrid, 1964; *Universidades Autónomas* de Madrid, Barcelona y Bilbao, 1969). Se manifiesta entonces, respecto a la década anterior -donde sectores oficiales asumían la arquitectura moderna más conveniente (poblados de absorción del chabolismo, *Pabellón de los Hexágonos*)-, una mayor desvinculación entre la Administración y los arquitectos al margen. Los resultados fueron sin duda muy polémicos, con un poso revulsivo común a la crisis por la que estaba atravesando la sociedad española. Dos mundos distintos y enfrentados se debatirán en el seno de cada concurso: uno, de propuestas predominantemente estáticas y rectilíneas -el horror a la curva-, dependiente incluso de la estética de Mies y que ya había tomado carta de naturaleza en la calle, por su rápida difusión, como ha podido verse; otro, tomando como referencia a Wright o a Aalto, basado en el espacio dinámico, en la curva orgánica y expresiva. Pero los resultados dejaban sistemáticamente en el olvido las propuestas que se separaban de todo racionalismo o funcionalismo corrientes. Quizás algunos miembros de los jurados no fueran los idóneos (un problema endémico y tan antiguo como la historia de los concursos), no aceptando alegremente las nuevas tendencias por considerarlas esnobos o de difícil y costosa realización (en esta coyuntura se era consciente del problema planteado por Utzon a la hora de materializar su encantadora y poética *Opera* de Sidney). Surgen entonces en el recuerdo aquellas palabras de Wright leídas por Alejandro de la Sota a la Promoción de 1959: «No entren en ninguna competencia arquitectónica en ninguna circunstancia, excepto como novicios. Ninguna competencia le dio al mundo algo de valor en arquitectura. El mismo jurado es selección de mediocridades. El resultado neto de todo concurso es una mediocridad por elección de mediocridades. Lo primero que hace el jurado es revisar los diseños y descartar los mejores y los peores para, como mediocridad, poder juzgar las mediocridades».

La primera gran polémica provino sin embargo de un ámbito promotor paraestatal, es el caso del necesitado y debatido entonces *Teatro de la Opera* para Madrid. La Fundación Juan March, salió al paso de la cuestión y se ofreció como financiadora de tal empresa. El Jurado del

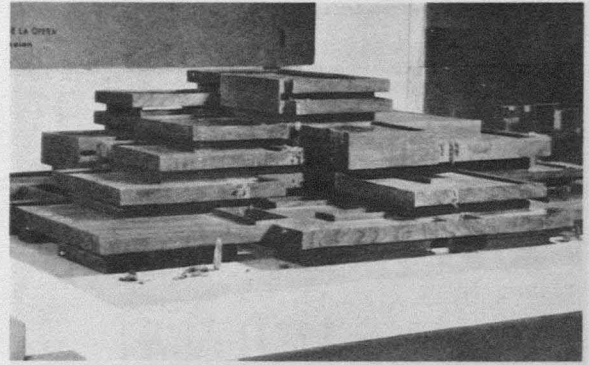


Fig. 17. J. P. Capote y J. Serrano-Suñer: *Propuesta para Teatro de la Opera de Madrid*. 1964.

concurso internacional de anteproyectos convocado, estaba presidido por el catedrático de arqueología Gratiano Nieto Gallo, en calidad de Director General de Bellas Artes, quien, casualmente, había confiado en Higuera cuando abordó su *organicista Centro de Restauraciones Artísticas*, obra de promoción oficial excepcional. Sin embargo, el primer premio fue ganado por el equipo polaco compuesto por Jan y Marcin Boguslawski, Bohdan Gniowski y la artista Maria Leszczynska. Proponían una gran simplicidad en plantas, alzados y maqueta, un esquema susceptible de convertirse fácilmente en proyecto definitivo y que, dado el país de origen, se aproximaba al cinematógrafo moderno frente a las clásicas tipologías de las operas fastuosas. La polémica se suscitó inmediatamente, vertiéndose en la prensa opiniones encontradas entre quienes rechazaban el resultado y quienes intentaban justificar la actitud del Jurado, como Fernando Chueca Goitia con este curioso argumento: «Supongamos que se reúne un jurado para premiar un soneto en honor de una persona o de un acontecimiento. Todos los poetas se van por los cerros de Ubeda. Uno presenta una cuartilla en blanco. El jurado opina: premios la cuartilla en blanco, allí podremos escribir el soneto que nos hace falta. Esto es lo que ha pasado en el concurso de la Opera»¹⁶. Wright parecía tener más razón que nunca. El segundo premio, de Fernando Moreno Barberá y Clemens Holzmeister, era todavía mucho más drástico en la composición, a base de grandes bloques cruzados que le aproximarían al Le Corbusier tan admirado por Moreno Barberá, aunque supeditada a las condiciones acústicas avaladas por Holzmeister. El tercer premio, de José Luis Aranguren, José Antonio Corrales, José M^a García de Paredes, Alejandro de la Sota y Ramón

¹⁶ Fernando CHUECA GOITIA: «El Concurso del Teatro de la Opera». *Revista de Occidente*. N^o 18. Reproducido en *Temas de Arquitectura*. N^o 66. 1964. Véase también juicio en desacuerdo con el fallo del Jurado en Germán CASTRO: «Un monumento para una época». *Temas de Arquitectura*. N^o 65. 1964.

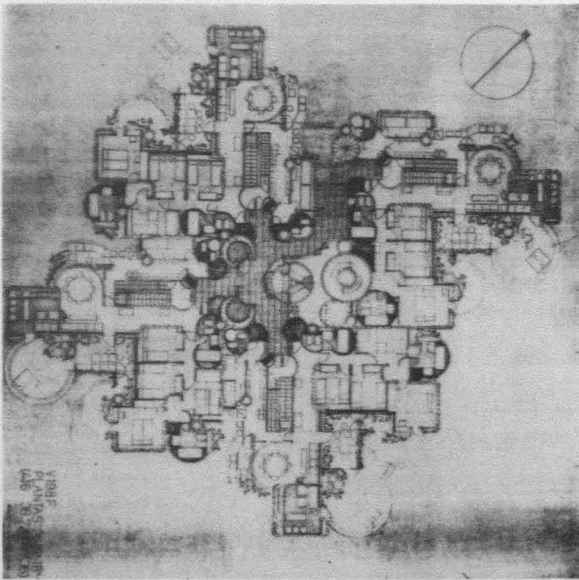


Fig. 18. F. J. Sáenz de Oíza: *Torres Blancas*. 1960-1968. Planta tipo.

Vázquez Molezún, que estuvo muy cerca de ser elegido en primer lugar, disimulaba el elemento obligado y sobresaliente del escenario -auténtico problema a resolver por todos los concursantes- mediante el escalonamiento de volúmenes resuelto armónicamente en el contrapeso llenos/vacíos y evitando una entrada principal «todo espectáculo». El Mies del desaparecido *Monumento* de Berlín y el Wright de las plataformas estarían aquí de nuevo integrados. Pero menos posibilidades tuvieron todavía otras propuestas: como la de Juan Pedro Capote y José Serrano-Suñer, muy próxima a Wright; la organicista de Francisco Fernández Longoria; la expresionista de Carvajal; la atormentada, barroca y muy cercana a Hans Poelzig de Fullaondo; la naturalista, calcárea y poética de Higuera; la aaltiana de Antonio Fernández Alba y J.L. Fernández del Amo; o la personal de Rafael Moneo.

Pero ni siquiera llegó a realizarse el primer premio pues, una vez tiene lugar la renuncia del equipo polaco por desacuerdos con la comisión organizadora y transcurrido el tiempo mientras se encarecían materiales y mano de obra, la Fundación March acabó por retirar sus cuatrocientos millones de pesetas ofrecidos en principio, para un Teatro de la Opera que debía situarse en el Centro Comercial (AZCA) del Paseo de la Castellana.

Los concursos organizados por el Ministerio de Información y Turismo y por el de Educación y Ciencia, fueron igualmente polémicos. El primer premio del Concurso para el *Palacio de Congresos y Exposiciones* fue ganado por Pablo Pintado Riba y realizado entre 1964-1970, con un esquema plurifuncional, salas de distinto tamaño y escenario común para poder funcionar conjuntamente o por separado, más un anexo o caja adjunta destinada a exposiciones. Como en el caso de otros anteproyectos presentados (Manuel Muñoz Monasterio), la referencia era el Mies mas americano. El segundo premio fue para Antonio Fernández Alba, J.L. Fernández del Amo e Ignacio Gárate Rojas, con una propuesta alternativa muy proxima a Aalto (*Centro Cultural*, 1958.1962, Wolfsburg, Alemania). El tercer premio, para José Antonio Corrales, José de la Mata y Ramón Vázquez Molezún, con un edificio de fino diseño. Tampoco tuvieron nada que hacer las personalísimas propuestas de los Higuera y Fullaondo. Algo parecido a lo sucedido en el no menos polémico Concurso de la *Universidad Autónoma de Madrid* (1969-1971), ganado por la familia Borobio con una propuesta orgánica en el planteamiento general, pero estrictamente funcionalista en su concreción y desvirtuada además en la ejecución por el mismo Ministerio. Ni el trasraíl inspirado en la Ciudad Lineal de Arturo Soria que destacaba en el anteproyecto de Oíza, ni las insistentes ofertas con líneas estilísticas ya conocidas de los siempre derrotados Fernández Alba, Corrales, Higuera o Fullaondo, lograron abrirse paso hacia la realidad, archivándose como consecuencia ¹⁷.

TORRES BLANCAS EN EL FINAL DEL CAMINO

Sáenz de Oíza sí consiguió al menos realizar una obra de promoción privada que, por el debate que se suscita a su alrededor (reflejado en las páginas de *Nueva Forma*), simboliza la constancia de una corriente arquitectónica en nuestro país a punto de haber pasado tan sólo por los anteproyectos archivados. El complejo proyecto y la realización de *Torres Blancas* (1960-1965/1965-1968, calle Corazón de María-Avda. de América, Madrid) -finalmente obra única- supuso un dilatado proceso de catarsis y la confluencia de intereses utópicos por parte de los más inconformistas que se miraban entonces en el mismo. Una obra tan ambiciosa, tuvo que contar por fuerza con un promotor como Juan Huarte y con unos colaboradores como Fullaondo y Moneo, más con unos ingenieros de reconocida solvencia como Carlos Fernández Casado y Javier Manterola Armiseu. Al concebir *Torres Blancas*, Oíza -cuya inmensa personalidad e inagotable entusiasmo le llevaban a superar la etapa precedente más racionalista- man-

¹⁷ Véase análisis pormenorizado en Angel URRUTIA NUÑEZ: «La arquitectura de la Universidad de Cantoblanco (Madrid)». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*. XXVII. Zaragoza, 1987. Págs. 67-90.

tuvo referencias respecto a obras importantes de los grandes maestros de la arquitectura moderna: las casas de la pradera y la combinación tipológica en svástica para una torre -*St. Mark's Tower* (1929) o *Price Tower* (1953-1956, Bartlesville, Oklahoma)-, de Wright; el expresivo segundo *Proyecto de rascacielos de cristal* para Berlín (1922), de Mies; e incluso las *Unité d'habitation* (1946...1956), de Le Corbusier, en lo referido a servicios colectivos de cubierta. Sin embargo, tras un paulatino proceso de transformación -en el que se fueron fijando cada vez más unos espacios en principio previstos a resolver según el criterio del usuario, o simplificando sus definitivamente circulares formas-, Oíza creó una obra de excepcional originalidad e interesantes soluciones, no solo estructurales sino también plásticas. Para ello contó con un material de extraordinaria y bruta potencia como es el hormigón, dejado visto, aunque en realidad grisáceo y no blanco como en principio daría nombre a la obra. De este modo, dada la resistencia y las posibilidades modeladoras o expresivas de este material, se pretendía conseguir una ciudad jardín desarrollada en la vertical de una torre, pero mediante una macroestructura que asumiese sus propios aparcamientos bajo tierra, que posibilitase la combinación en svástica de varios tipos de vivienda (del apartamento al dúplex, con sus correspondientes zonificaciones interiores fluidas, en dos alas, comedor-estar/dormitorios, incluidas entradas independientes de servicio), en la que las amplias terrazas supusieran psicológicamente un necesario reencuentro con la Naturaleza, para por fin culminar en unos servicios colectivos propios de la vida moderna. Sáenz de Oíza reconocerá personalmente: «...el punto de partida fueron las casas de la pradera de Wright. Son casas con dos fachadas; un ala de dormitorios y otra destinada a vida pública: comedor, estar, etc.. Yo pensaba que si en la horizontal de la pradera una casa podía estar resuelta por un arquitecto teniendo dos fachadas, realmente, yo podía hacer también casas de dos fachadas en una torre. Partí entonces de la idea de organizar cuatro casas por planta alrededor de un núcleo central que no las condicionaba ni las deformaba. Ese fue el punto de partida»¹⁸. Oíza acabó creando una obra «expresionista», «barroca», con ribetes «surrealistas» apreciables, pero sobre todo, organicista. A saber: expresionista porque es la expresión y manifestación de una romántica e interior pasión desbordada; barroca, porque el ingenioso y cambiante ritmo ascensional de la torre, en dinámica correspondencia con la planta en svástica, permite la segregación periférica irregular de diversas terrazas circulares a manera de ondas acuáticas que, junto con otras cuñas radiales, acusan a fachada un dramático claroscuro sin precedentes; con ribetes surrealistas, porque se tratan sorprendentes efectos que rememoran el concepto de gruta erosionada emparentado con la «comestible» arquitectura del mismo Gaudí o con Jujol (*Torre de la Creu*, 1913-1916, Sant Joan Despí, Barcelona); organicista, porque, fundamentando tanto la arquitectura interior como la exterior en la tensa contra-

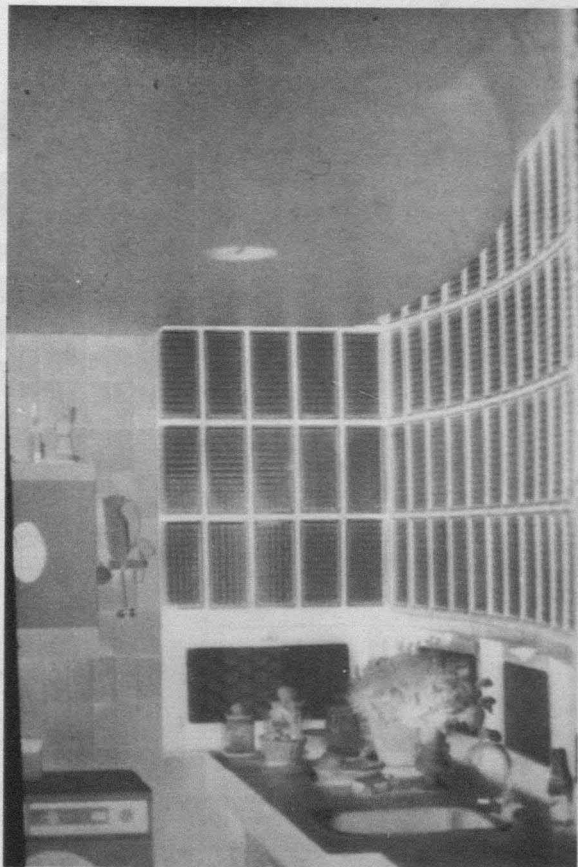


Fig. 19. F. J. Sáenz de Oíza: *Torres Blancas*. 1960-1968. Interior.

posición círculo/cuadrado, formas matrices de la Naturaleza (como ya advirtiera Wright), se sistematiza la ciudad-jardín entera en un haz de tallos (utilizados como troncos periféricos para resistir mejor los empujes del viento), con raíces en la tierra, que, antes de derramarse en los cuerpos de coronación (servicios colectivos o núcleos sociales), habrán de reverdecer por las terrazas, contrastando con el áspero y leñoso hormigón. Para el usuario, tanta atracción debería tener la parte baja de la torre como la alta. Para Oíza, eran viviendas en el espacio: «Dice Bachelard que una escalera que sube a un desván siempre sube y nunca baja, igual que siempre baja y nunca sube la de un sótano. Porque el hombre está siempre sometido a la ensoñación, y arriba se producen siempre todos los grandes sueños, y abajo, todos los grandes pecados»¹⁹.

¹⁸ Entrevista personal realizada por Angel Urrutia Núñez el 23-IX-74 en su Estudio de la Avda. de Portugal, Madrid.

¹⁹ *El Croquis*. Nº 32-33. Abril, 1988. Pág. 28.



Fig. 20. F. J. Sáenz de Oíza: **Torres Blancas**. 1960-1968. Exterior.

No obstante, algunos de estos arquitectos, inconscientes en aquellos momentos de que el polimorfo o exuberante organicismo y el dramático expresionismo también hubiesen causado desorden en la ciudad, reconducirán luego

su arquitectura hacia un mayor orden y autocontrol, sobre todo a través de los filtros de Kahn, Rossi o Venturi, como arquitectos de transición hacia el fenómeno de la llamada arquitectura postmoderna.