
COMENTARIOS AL CONJUNTO DEHESA DE LA VILLA

A la hora de intentar el encuadre crítico de la obra de Perpiñá, Iglesias y De Miguel, situada en la Dehesa de la Villa, es obligada la mención del capítulo fundamental, decisivo, en el desarrollo arquitectónico español de los treinta años de posguerra: el neo-racionalismo de los años 50. Alguna vez me he referido a la situación actual, en el borde de los años 70, como el de un panorama dominado por la sensación de perplejidad de la cultura arquitectónica ante una constelación de interrogantes, demandas, urgencias, que no alcanza a comprender, controlar ni responder... La situación española, ahora encuadrada dentro de esta órbita de perplejidad internacional, ha conocido a lo largo de la evolución del movimiento moderno (y por muy diversas motivaciones) una serie de reacciones paralelas hasta convertirse casi en una caracterización crónica. La primera, quizá, es el movimiento neo-regionalista protagonizado por Lampérez y Rucadabo; la segunda es el historicismo de los años 40. La tercera, la más sutil y problemática, en nuestro momento actual.

La primera y tercera de las "perplejidades" se deben, en el fondo, a las dificultades de reacción adecuada ante un panorama general que evoluciona súbitamente hasta una instalación culturalmente diversa. En el caso de Rucadabo y su escuela, contemplamos el repliegue tardío hacia elaboraciones magistrales por la vía tradicional. En el caso del presente, el desconcierto y la desmoralización encubiertas de habilidad, maestría y virtuosismo. Muy otro es el caso de los años 40. Por un lado, la traumatización de una sociedad, golpeada por tres años de guerra civil. Por otro, la sensación íntima de incapacidad en la clase profesional, de por sí afectada por el gigantesco

shock integral; incapacidad, repito, de poder enfrentarse adecuadamente ante el desbordante, acuciante, ineludible cuestionario de reconstrucción, planificación, organización, planteada ante la destrucción bélica.

El traumatismo cultural quedaba, en este caso, subrayado ante la perplejidad puramente técnica, ante las exigencias masivas de reconstrucción. Y la solución revestiría el carácter de lo que en términos taurinos se definiría como "bajonazo cultural", el "bajonazo" crónico ante una situación de peligro que apresuradamente quiere resolverse por la vía rápida..., el atajo recurrente de todo momento de desconcierto, del que tanto el neo-regionalismo como el moderno virtuosismo nos ofrecen camufladas variantes... Dentro de eterna dicotomía de la trayectoria humana, las coyunturas que estamos señalando suelen ofrecer, al lado de la solución de emergencia, catastrófica, que hemos definido en nomenclatura taurina, una otra alternativa, generalmente posterior en el tiempo, a quien corresponde la caracterización positiva dentro de esta pulsación dialéctica. Así, frente al regionalismo surgiría, al final de los años 20, el despertar racionalista español y especialmente el movimiento que, de una forma más o menos rigurosa o esquemática, podríamos sintetizar alrededor del GATEPAC, los Aizpurrúa, Sert, Sánchez Arcas, Zuazo, Mercadal, Torres Clavé, Gutiérrez Soto, Illescas, etc. Y de la misma manera, la alternativa al "bajonazo" de los 40 la hallaremos en la década de los 50 en las generaciones juveniles de la posguerra: los Molezún, Sáenz de Oiza, Romany, Vázquez de Castro, Corrales, Cabrero, Fisac, Sostres, Coderch, etc. Es reconocido que uno de los campos fundamentales de actuación de esta generación lo constituyó la temática de núcleos residencia-

les iniciada en Fuencarral A y culminada en Caño Roto. Se ha hablado mucho sobre esta experiencia, fascinante, para volver ahora sobre ello. Es, sin embargo, curioso la forma brusca, repentina, con que en el filo de los 60 quedó cancelada esta vertiente exploratoria... (Entendamos, la actividad constructora de unidades similares continuó. Pero, sin embargo, carecía del énfasis cultural, de la capacidad de convocatoria de que había disfrutado la sucesión apostólica de Fuencarral, Canillas, Entrevías, Almenrales, Batán, Puerta del Angel, Caño Roto o el proyecto de Costa Rica... Las excepciones a esta enunciación, como algunas obras de Eduardo Mangada y Carlos Ferrán y el poblado de Hortaleza, del equipo de Fernando Higueras—podrían citarse algunas más, pero no intentamos dar una enumeración exhaustiva—, caen por diversos motivos dentro de esta marginación antes aludida. El testimonio de Mangada y Ferrán, notable en sí mismo, no ha podido suscitar el clima de entusiasmo de que disfrutaron las obras antedichas. y la obra de Higueras, que sí lo suscitó, se mueve dentro de un panorama de exigencias diverso en relación con la aventura neo-racionalista. Y en cualquier caso estos testimonios tienen el carácter de excepciones. Parece como si la atención cultural del fenómeno arquitectónico hubiera quedado polarizado durante estos años alrededor de otras atenciones.) Muchas veces nos hemos referido al Caño Roto como el "no-va-más" de la fase social de la arquitectura de posguerra (hoy día, al faltar, como señalaba Longoria, una adecuada técnica de entretenimiento y conservación, en su estado actual esta enunciación al no-va-más podría parecer una broma cruel). Y hablamos de no-va-más como culminación de una indagación deliberadamen-



POBLADO DE CAÑO ROTO. ARQUITECTOS:
VAZQUEZ DE CASTRO, IÑIGUEZ DE ONZOÑO.

te concentrada en una forma específica del quehacer arquitectónico. Pero también podríamos hablar, en un sentido amplio, como suspensión de las actividades canalizadas dentro de una forma específica. El neoracionalismo, controlado, cuantificado, deliberadamente elemental, canónico y dogmático, queda súbitamente cancelado como férrea, ilusionada, convicción. No es este el momento de intentar precisar las causas de este fenómeno. Simplemente la ocasión de constatar el hecho de la vertiginosa declinación del interés racionalista en la psicología de la mayoría de los grandes creadores del momento, jóvenes y maduros.

La década siguiente revestirá características diversas. La pérdida del énfasis social traerá aparejado el desplazamiento del acento cultural hacia unas parcelas económicamente más elevadas, más abstraídas del contexto real de la población. Un hecho sintomático lo encontraremos en torno a un mismo arquitecto: Sáenz de Oiza, que protagonizaría el año 1950 con el experimentalismo de Fuencarral A, protagonizará también, casi veinte años después, en 1969, el espectacular colofón del capítulo expresionista con Torres Blancas. Dos mundos psicológicos, dos actitudes, dos poéticas, dos formas diversas de enraizamiento en la realidad social... Si admitimos en estos momentos el agotamiento de esta conciencia orgánica, podríamos intentar un análisis comparado de los períodos críticos de ambas décadas. Este análisis ilustraría, en primer

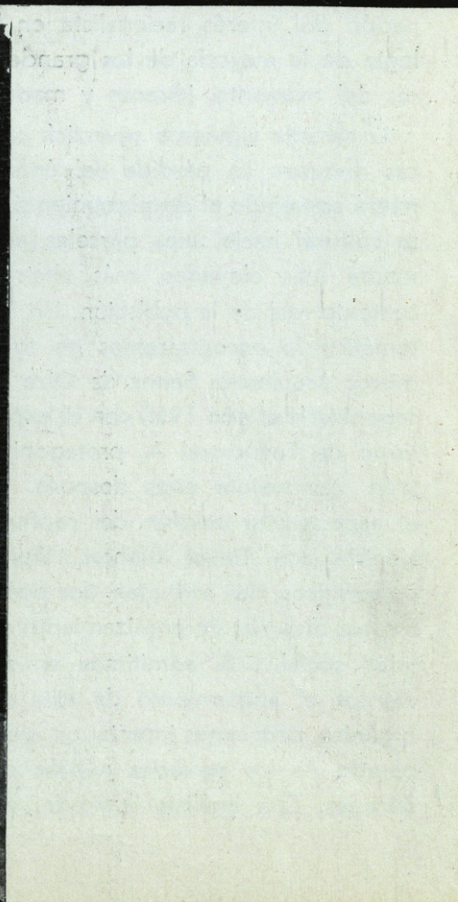
lugar, la muy diferente forma con que ambos se han producido. La conciencia orgánica declina por agotamiento interno, cae exhausta en el panorama internacional, incapaz de mantener una vigencia que razonablemente pueda responder al caudal de exigencias en estos momentos conformado. El ciclo orgánico se cierra por sí mismo, por extenuación. Yo creo que el caso del neoracionalismo es muy diverso. El aliento cultural que motivó la ascensión española de los 50 se truncó de una forma artificial, inexplicable... Las posibilidades implícitas en él contenidas eran de una vitalidad muy superior al breve paréntesis cronológico en que ocuparon el centro de la atención. Había en él una serie de posibilidades de desarrollo que quedaron truncadas y sin manifestación en aras de la masiva dimisión del poder creador, o hacia vías de una operatividad más agnóstica, culturalmente hablando, o hacia los esplendores barrocos del camino orgánico.

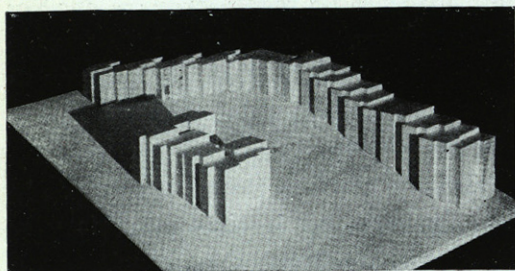
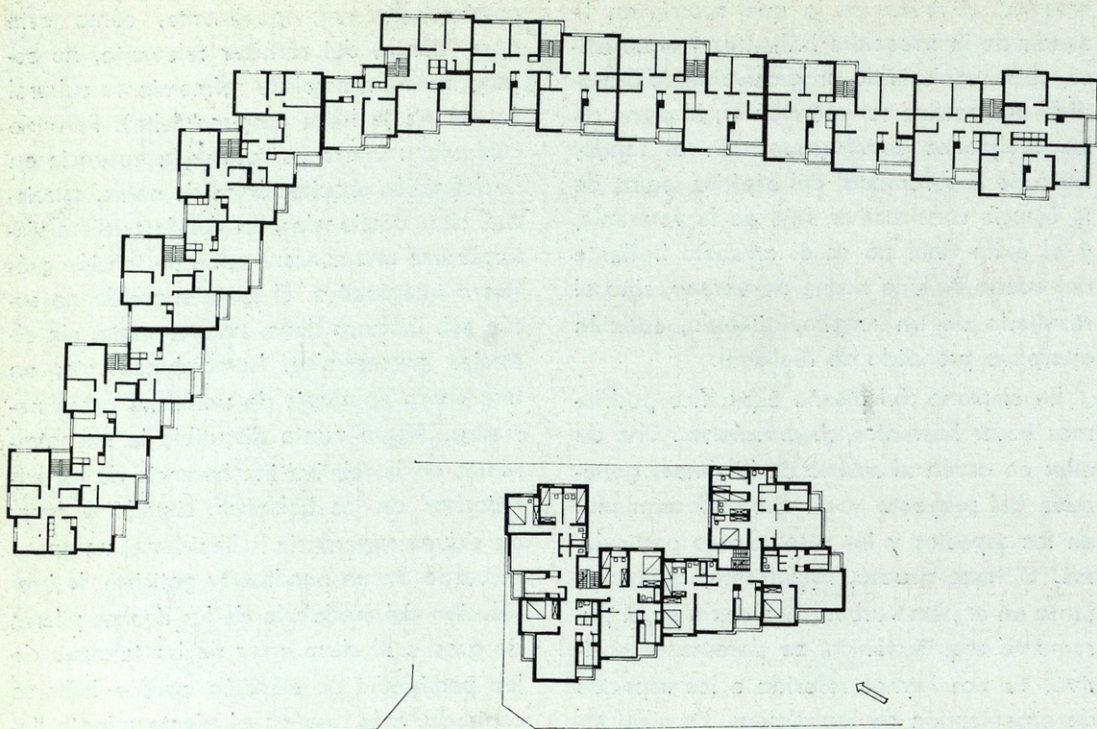
Esta larga digresión historiográfica viene fundamentalmente motivada, como hemos señalado al comienzo de este artículo, ante la contemplación del proyecto de Perpiñá, Iglesias y De Miguel, en el sentido de advertir en su articulación gran parte de la pervivencia del perdido aliento que hizo posible hace veinte años la revisión racionalista española. Sus responsables máximos son hombres de dilatada gestión arquitectónica. Antonio Perpiñá, graduado en 1948, miembro, por tanto, de la generación de Sáenz de

Oiza, Corrales, Molezún, Laorga, irrumpió en el panorama nacional a través de una brillante serie de concursos de urbanismo, especialmente el del centro comercial de la avenida del Generalísimo. Su gestión profesional, quizá demasiado prendida de realismo, no ha mantenido una línea creadora constante. Arquitecto de importantes niveles operativos, en general, su inteligente trayectoria ha transcurrido algo al margen de las exigencias de un rigor estricto o un acuciante compromiso cultural. De la habitual y estrecha colaboración entre Perpiñá y Luis Iglesias, graduado el 56, algo más joven que aquél, emanará en los últimos años una vasta serie de realizaciones, entre las que quizá el punto más destacado lo constituya la hermosa resolución del nuevo edificio de Galerías Preciados de la calle del Carmen, uno de los mejores testimonios que esta difícil y prolífera temática ofrece en nuestro país. En la obra que ahora estamos analizando, gran parte de los aciertos de uno de los aspectos fundamentales de ella, la arquitectura horizontal de las plataformas exteriores, será debida al hábil y escueto diseño de Luis Iglesias.

El caso de Carlos de Miguel es diferente. Su graduación en las fechas de anteguerra le sitúa como profesional reciente en plena situación del "bajonazo". Hombre de instinto, ya por aquellas fechas consigue trascender, en cierta medida, al clima de catástrofe, en el mercado de la plaza de los Mostenses. Evolucionará inteligentemente, simultaneando su actuación profesional con una encendida, dilatada y generosa dedicación a la *Revista Nacional de Arquitectura*. Los hitos de su trayectoria profesional, algo desigual y agnóstica en su conjunto, serán, en mi opinión, el reciente proyecto de Feria de Muestras de Gijón, en que colaboró con Fernández Alba, y especialmente el magnífico estadio del Atlético de Bilbao, una obra realmente magistral, en colaboración con Magdalena, Domínguez Salazar y Fernández Casado.

Arquitectos indudablemente considerables, en general, si intentáramos hallar el denominador común a su ya vasta trayectoria, quizá esto pudiera residir en un cierto agnosticismo cultural, un cierto y considerable desenfado a la hora de ponderar los elementos básicos del desarrollo arquitectónico. Se me dirá por qué digo estas cosas a la hora de intentar acometer la interpretación de una obra a ellos debida, y además





PROYECTO DE GRUPO DE VIVIENDAS EN COLONIA. OSWALD M. MOSCERS.

desde la plataforma de las páginas de una revista que uno de los tres dirige. Quizá mi testimonio sea inoportuno, pero de cualquier manera creo que es necesario a la hora de intentar discernir, en esta como en toda obra, el panorama de luz y sombra en que se debate. Necesario, además, para ilustrar quizá de una forma efectista, pero indudablemente eficaz, cómo las componentes desenfadas o desiguales de sus creadores han conseguido sublimarse en este proyecto, en lo que en mi entender es quizá uno de los conjuntos residenciales-sociales de Madrid más importantes de los últimos años. En un plano personal, creo que esto no ofrece ninguna duda. Estamos ante la obra más conseguida de la trayectoria tanto de Perpiñá e Iglesias como de Carlos de Miguel. Y en el más amplio de la cultura arquitectónica, creo que el testimonio de esta unidad alcanza sorprendentemente el nivel de muchas de las grandes obras de los años 50, proyectada hacia temáticas simila-

res. Es significativo cómo, desde el nivel de la planimetría celular, el punto de contacto con la fiebre canónica del racionalismo es realmente inmediato. Toda la trama se articula alrededor de la malla de 4,20 por 4,20. Las viviendas de 70 metros cuadrados quedan dispuestas en el interior de un cuadrado de 8,40 de lado. En el puro plano numeral encontramos la coincidencia con alguno de los maestros de aquella década: Sáenz de Oiza, por ejemplo, batallando incansable en torno al pie decimal, 30 cm., y él mismo modelador tantas veces del expediente del 4,20. Y lo mismo podríamos señalar en cuanto a la voluntad de tipificación, de racionalización, de limitación de las exigencias de variación a expedientes combinatorios, apurando las posibilidades de agrupación diversas de los cuadrados prismas de 8,40 de lado. Sería inútil, dada su obviedad, insistir ante la constante recurrencia de los expedientes utilizados en los años 50. Todo, desde la cuantificación nu-

meral, el aparejo del ladrillo, la misma resolución de la caja de escaleras y sus prefabricados peldaños, el esquematismo; todo, en fin, no hace sino recordarnos el emocionado carácter de reconsideración de uno de los grandes momentos de nuestra posguerra. Ahora bien: ha transcurrido desde entonces mucho tiempo, y esta reaparición de una actitud metodológica no podía menos de acusar el prolongado estado de inmersión. Y esta obra acusa claramente el experimentalismo de quince años de tensión orgánica que han transcurrido desde los hervores de la más rígida ortodoxia del poblado mínimo de Entrevías. Así, el esquema urbanístico se ablanda, se abandonan las rígidas planimetrías idénticas, la malla ortogonal intenta inscribirse en un líquido trazado hexagonal, el mismo diseño de los bloques queda distribuido con libertad tanto planimétricamente como en elevación. Estamos experimentando el choque frontal entre la voluntad canónica de racionalización, repetición, anonimato y control, con la otra voluntad, la voluntad de expresión, transfiguración, sorpresa y fractura, que tanto ha caracterizado estos años. Creo que esta difícil aventura, esta difícil compatibilización, ha sido en este caso coronada por el éxito, como corroboración del mismo espíritu de trascendencia sobre el rígido esquematismo. Interviene asimismo el dato empírico, el dato topográfico, la voluntad de comunicación entre los diversos recintos delimitados por los bloques, la interpretación de las zonas libres... La voluntad de continuidad, de concepción del organismo edilicio y urbanístico como un discurso unitario, panóptico, sorprendente, como un laberinto, tornadizo y diverso, en donde todo tiene acceso, en donde el flujo espacial es constante a través de cavidades inferiores; la voluntad de continuidad, repito, queda aquí plenamente manifestada. Podríamos concretar estas asociaciones en torno a la inserción del factor sorpresa en la articulación urbanística; el factor sorpresa ya apuntaba en las síntesis de Caño Roto; el factor sorpresa discurriendo a favor de una sutil caracterización defensiva, con los comercios agrupados en plazas internas, nunca mirando extravertidamente a la calle, disponiendo los centros escolares en el centro de los espacios delimitados por los bloques; el factor sorpresa intentando resolver la elevada densidad según una alternación continua de espacios li-

bres diversos, en donde el recorrido nos conduce inopinadamente según una desconcertante y laberíntica sucesión de ambientes y perspectivas, limitados o amplios, vecinales o paisajísticos, próximos o lejanos; en definitiva, una suerte de racionalismo trascendido que hasta en su misma vertiente de heterodoxia neoplástica trae a mi memoria los magistrales expedientes manejados por Oswald Mathias Ungers en Oberhausen o Colonia.

Y es precisamente esta inserción de componentes expresionistas, empíricas o sorprendentes, la que en su hábil dosificación consigue mitigar y, en definitiva, diluir los grandes inconvenientes derivados de la alta densidad manejada. Desgraciadamente, este aspecto, como tantos otros del proyecto, son difícilmente traducibles a través del reportaje fotográfico. Lo mismo ocurre con la visión lejana del organismo, en donde si la maestría es perceptible se impone una apariencia aplastante, masiva, que luego, a la hora del recorrido interno, queda extraordinariamente matizada a través de unas relaciones espaciales de un orden más sutil, que permiten la resolución del importante y obligado dato volumétrico en una habilísima constelación de ámbitos concatenados, inexpresables en su más íntima eficacia sensitiva y habitable a través del dato fotográfico. Algo parecido, en un grado más acusado, diríamos de la visión suministrada por el proyecto o la maqueta previa. Muy poco de ello podía hacer intuir el caudal de relaciones y resonancias planteado en el elemento construido. La experiencia de los últimos años nos ha enseñado demasiados ejemplos de una falsa senda operativa, en donde la brillantez del esquema proyectual o maquettístico no tenía luego ninguna correspondencia con su penosa traducción real, en donde las brillantes intuiciones sugeridas en el estadio previo adquirirían en el plano de la realidad una traducción grotesca. ¿Juventud, inexperiencia, falta de veteranía o de control del elemento constructivo? ¿Incapacidad de trascender el estadio gráfico, puramente imaginativo? En el conjunto de la Dehesa de la Villa los términos se invierten. El estadio gráfico es deliberadamente limitado, incierto, poco cautivador.

Es el planteamiento de unos profesionales maduros, que no gastan su pólvora en salvas previas ni se consumen exhaustos a la misma entrada del proceso real. Y el proceso

creador, al revés de lo que ocurría en la senda de la irresoluta brillantez maquettística, se va acelerando progresivamente a medida que realiza su inserción en el plano de las realidades constructivas. En el fondo, fruto de la serenidad, del espíritu sagaz, de la astucia constructiva, hija de la veteranía, y el éxito final no es el arrebató brillante del sueño de una noche de verano, sino el resultado de un amplio, dilatado, además operativo prendido de realismo.

En el plano del diseño específico podríamos hacer bastantes observaciones. Una de ellas en orden al acierto de las líneas generales del proyecto y un cierto decaimiento en los aspectos y las resoluciones particulares. El trazo grueso, importante, definidor, tanto en el plano urbanístico como en el puramente arquitectónico, es claramente positivo. Ya nos hemos referido a los aspectos de organización de los núcleos. En nivel arquitectónico igualmente podríamos destacar la rotunda manera de concebir los paneles de fachada como un diafragma unitario, con la carpintería de las ventanas al ras del paramento del muro. Este expediente, discutible desde el punto de vista constructivo y al parecer bien resuelto en esta obra, constituye uno de los elementos fundamentales en la fisonomía del conjunto al sugerir una extremada levedad de la caja mural, que no hace sino incidir en la misma potenciación del plano como protagonista del organismo edilicio que la poética neo-plástica elevó a caracterización dogmática. El conjunto, en general, contrabalancea una voluntad de limpidez, de definición constructiva con un cierto trasunto brutalista, evidente en la decidida aparición externa de muchos elementos, como las conducciones del gas, y todo el acertadísimo manejo de la arquitectura horizontal, los pisos, las escalinatas, la jardinería; en general, todos los detalles de la urbanización. En general, la valoración brutalista emerge en función de la deliberada búsqueda de un elementarismo directo, inmediato; un elementarismo en donde las exigencias de ponderación del dato "amable" le impide traspasar la frontera de una violenta sequedad agresiva. La limpidez de esta obra tendrá la traducción, pese a las impresiones de abigarramientos sugeridas en la maqueta, en la inmensa facilidad de lectura crítica del conjunto. La obra se nos revela exactamente como lo que es. Ni más ni menos. En el plano de sombras críticas

podría señalarse, igualmente, cómo esta obra, dentro del carácter relevante, no accede hacia un nivel de refinamiento cultural (quizá no le haga ninguna falta). Pero de cualquier manera es curiosa la ausencia en la definición arquitectónica de notas, asteriscos, citas ocasionales, en donde pudiera vislumbrarse una concentración de tensión gráfica o imaginativa. El texto sugerido no actúa así. Discurre llana, naturalmente, sin altibajos perceptibles, homogéneamente, en una sorda apoteosis de uniforme prosa narrativa. Algún punto discutible le encontraremos en la relativa incoherencia de los antepechos de los balcones, situado a favor de alguna sugerencia italianizante, un opaco recuerdo de un neo-liberty goticista, la irresolución del modelado de los densos pilares de gres o el claro error de las texturas de las persianas. La atención parece haberse centrado, más que en el planteamiento lingüístico de refinadas exigencias, en la resolución constructiva, evidente en la atención desplegada en las resoluciones de los vivos de los pilares o peldaños, en la desenfadada ejecución de las losas de hormigón de las plazas internas, en el cuidado del aparejo de ladrillo...

Vamos a terminar. Hemos hablado de luces y sombras en la obra analizada y en sus mismos creadores. El testimonio en este caso es importante al recaer una consideración, en definitiva tan extraordinariamente positiva, en torno a una obra que actúa precisamente ante el toro difícil de una temática residencial basada en limitados módulos económicos, un programa vastísimo que discurrirá al margen de las temáticas más o menos evasivas que durante estos años se han enseñoreado en la atención crítica. Por ello, volviendo de nuevo a mi idea inicial, no puedo menos de conectar esta obra con la brillante tradición social de los 50, de la que se desprende, veinte años después, como un nuevo y magnífico corolario que intenta, como entonces, afrontar directamente una problemática urgente y trascendida por medio del gesto del control creador. Creo que tomando alientos ante este problema y en esta situación, Antonio Perpiñá, Luis Iglesias y Carlos de Miguel han dado lugar a su obra más relevante, una brillante nota de luz en una parcela como esta del quehacer arquitectónico, tantas y tantas veces aplastada por el signo de la insensibilidad, la incompetencia y el cinismo.