

Aizpurua y la herencia del racionalismo

José Ignacio Linazasoro. San Sebastián (1947).
Termina la carrera en Barcelona (1972). Ha participado en la Comisión de Cultura
de San Sebastián, así como en la de las Semanas de Arquitectura.
Realiza algunos proyectos y concursos en colaboración con Miguel Garay,
y estudios de análisis urbanos con Iñaki Galarraga.



José Manuel Aizpurúa
San Sebastián (1904).
Madrid (1927). Muere
Madrid (1927).
Muere trágicamente
en San Sebastián en 1936.
Participa en la revista «A. C.»
desde su fundación,
y en el G.A.T.E.P.A.C.
En 1929 realiza con Labayen
el Club Náutico
de San Sebastián. El resto
de su producción, y salvo
raras excepciones
(Café Madrid, Pastelería
Sacha, Casa en Fuenterrabía)
se concreta a proyectos
de concurso y obras no
realizadas, como la Piscina
de Ondarreta (1931),
Escuelas de Avila (1932),
Instituto de Cartagena (1932),
Instituto de Cartagena (1932)
con Eugenio Aguinaga.
Concurso del Hospital de
San Sebastián (1934),
con Legarde y Sánchez Arcas;
Museo de Arte
Moderno (1934), Concurso
del Ensanche de Amara (1934)
y Concurso Nacional
de Arquitectura de 1935.
Desde su fundación perteneció
a Falange Española,
dentro de la cual desempeñó
importantes cargos en
San Sebastián.

¿Por qué los años 30? Quizá por la tremenda nostalgia de un mundo perdido, apenas reflejado en el nuestro que camina en laberintos oscuros a la búsqueda de su propia definición, contrariamente a aquella época lineal y blanca como sus mejores arquitecturas, conflictiva pero rotunda como sus luchas políticas y sociales.

Un momento en el que todo estaba aparentemente claro y en que los artistas empeñados en la Vanguardia soñaban con un arte capaz de cambiar la vida. Cuando ética e imaginación parecían haber llegado a un acuerdo como los que se producen sólo en los momentos auténticamente nuevos de la historia.

Existe, de hecho, una fuerte tentación a revivir aquellos años que es aún mayor para el artista, siempre totalizador, empeñado en una visión sintética de la realidad, fácil a sustraerse de una situación excesivamente confusa y caer en una pretendida esperanza de retorno.

Pero esto no justifica vanas ilusiones; aquellas limpias y provocativas arquitecturas nunca volverían ni tendrían el sentido que tuvieron porque si entonces representaban la vida hoy, perdido su encanto originario, que diría Tafuri, sólo serían reflejo de la muerte que se esconden siempre bajo cualquier academicismo.

No nos es posible reemprender el camino acabado, recorrer la Historia para atrás, intentar una vuelta literal a los orígenes sin desvirtuarlos, olvidando sus históricas motivaciones: cada momento de la historia es irrepetible.

Sin embargo, ¿quién puede afirmar que sólo el hecho efímero es la prueba

de historicidad? ¿Quién puede negar de un hecho físico, a veces construido que permanece en la ciudad en la que se desenvuelve o proyecta, la capacidad de seguir informando en el tiempo?

La arquitectura es, como dice Grassi, en gran manera, el ambiente en que vivimos y resulta difícil eludir el mundo particular de su representación, por lo que toda obra nueva no podrá ser otra cosa que representación muy fiel de cuantas le han precedido¹.

Describir, como hacen algunos críticos, una triste parábola del fracaso, de la muerte de la arquitectura, es olvidar en el fondo su verdadera esencia, su permanencia como hecho proyectado, continua afirmación, como diría Heidegger, del construir y del habitar.

Y estudiar el Movimiento Moderno escrutando sus rincones ocultos, intentando una simple reconstrucción a lo *Recherche du temps perdu*, tratando de vincularlo en su totalidad al momento preciso de su desarrollo, sería, si no ya una tarea gratuita, al menos un olvido de su vocación didáctica e ideológica, de los temas aún vigentes que para cualquier arquitecto interesado en la proyectación, entre los que me incluyo, merecerían siempre más de una única construcción.

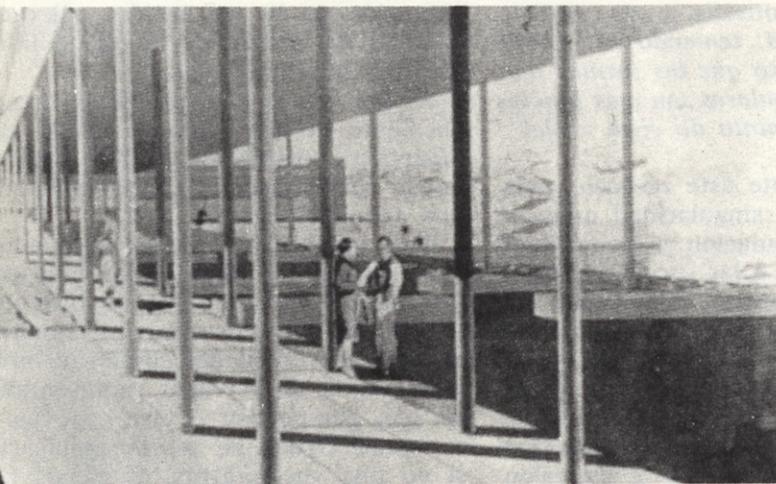
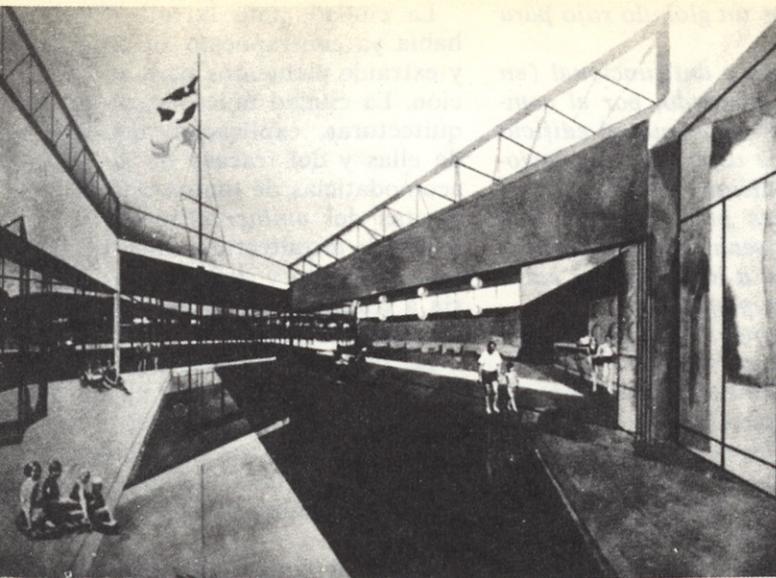
Si hoy no tiene sentido hablar de *continuidad* del Movimiento Moderno; si ese pretendido recorrido de la arquitectura encabezado por los *pioneros* ha llegado a su puesto final para confundirse con otros tantos caminos acabados de la Historia, que sólo encuentra referidas ya en las posturas más reaccionarias y académicas de la crítica actual, sí lo tendría sin embar-

go el admitir una *herencia* como expresión de la preexistencia de algunos de sus puntos problemáticos.

Porque si en definitiva hoy nos interesa el Movimiento Moderno, y lo digo, insisto, desde la visión del arquitecto que proyecta con materiales escritos o dibujados, es para establecer ese *legado*, para separar entre sus piedras aquellos materiales, también escritos y dibujados, que pueden constituir la base de un discurso progresivo, de un discurso *actual*; en definitiva, de un discurso *operativo*.

Pero tratar del Movimiento Moderno como categoría abstracta, separada de sus protagonistas, de los arquitectos, significaría negar su valor interpretativo, de que en arquitectura, como en todo arte, exista la posibilidad de un orden más amplio de significación: el que surge de la relación dialéctica entre principios teóricos y realización concreta. Lo contrario sería fundar un nuevo academicismo abstracto y falto de sentido. La arquitectura pasa por los arquitectos, se realiza a gran través de hombres *avaros de sueños contempladores en el espacio informe de su vida, de edificios imaginarios que respecto a la realidad son como las quimeras y las gorgonas respecto a los animales verdaderos, que creen que lo que se piensa puede ser hecho y lo que se hace es inteligible*, como el *Eupalinos* de Paul Valéry².

Hombres contrapuestos a los *profesionistas* de todos los tiempos, a los del *sistema* en cuanto productos de una estructura pedagógica al servicio de las clases dominantes que son ajenos al *oficio* del proyectar aunque no tanto al de construir.



1. Piscina de Ondarreta.
2. Instituto de Cartagena.
3. Casa en Fuenterrabía.

Investigadores pacientes, siempre y en todas direcciones hasta lograr la obra simple, *señorial* como decía Loos, tanto más cuanto más próxima aparece su resolución.

Artífices de un trabajo antagónico al formalismo y al desorden. Desdeñosos tanto del capricho como de la *receta*.

Es por eso que tiene sentido trazar este discurso en torno a la figura de Aizpurua como ejemplo de una actitud que se lee a través de su arquitectura. El hombre que en pocos años alcanza una sorprendente madurez en su trabajo, que proyecta mucho y construye poco, que desde su soledad interpreta su momento cultural y participa en el empeño colectivo de una forma de hacer arquitectura, profundizando y depurando los formalismos adquiridos hasta llegar a una expresión personal y propositiva.

El hombre políticamente reaccionario, que obliga a plantear, aunque sólo sea de paso, la verdadera naturaleza de la relación arquitectura-política, en un momento que es propenso a fáciles identificaciones, en el que se relacionan de manera imprecisa estos dos campos de la actividad humana y se habla tanto de arquitectura fascista o progresista, por lo que resulta difícil comprender a figuras como Aizpurua o la del propio Terragni decidido a encerrar en un *blanco* y *progresivo* volumen nada menos que una *negra* y *reaccionaria* Casa del Fascio.

Si de alguna forma la polémica arquitectura-política ha de ser planteada, fuera de interpretaciones moralistas, lo será desde el principio de una arquitectura alternativa a otra oficial y en cuanto repercusión *oficial* de esa determinada arquitectura, es decir, desde la enseñanza de la misma.

Y es precisamente también desde este planteo como se puede hablar del sentido progresivo e histórico de la Vanguardia, es decir, desde el retraso de la arquitectura académica y oficial del momento, privada ya de su verdadero papel de depositaria de la tradición, como había denunciado Adolf Loos en sus escritos.

Rechazo que se tradujo también en un determinado lenguaje, en unos determinados modelos emblemáticos que una vez perdido su valor de *choque* recaerían en el lugar común de la academia y del formalismo, y que sólo los arquitectos empeñados en una profundización del contenido propositivo del Movimiento Moderno, como Aizpu-

rua, supieron entrever al proponer, desde cada obra nueva, un paso adelante desprovisto progresivamente de la esclavitud de un lenguaje que no fuera el que la dialéctica entre la obra y la teoría estaban proponiendo.

En este punto, me interesaría volver sobre la arquitectura racional como alternativa a la arquitectura *que habla*, problema que plantea la arquitectura moderna desde la Ilustración. Es decir, como fenómeno capaz de contener un significado a través de su construcción frente a la que carece en el fondo de todo significado figurativo que no sea adicional: El mausoleo de Boullée frente al fálico Oikema de Ledoux³.

Y me interesa insistir en este punto por lo que tiene de importancia esta polémica en el desarrollo del Movimiento Moderno; y en el caso concreto de Aizpurua, porque explica de forma determinante el proceso de su evolución en un sucesivo abandono de tópicos y lenguajes predeterminados.

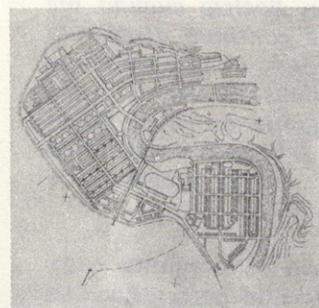
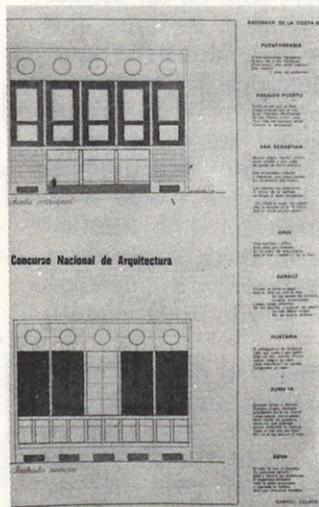
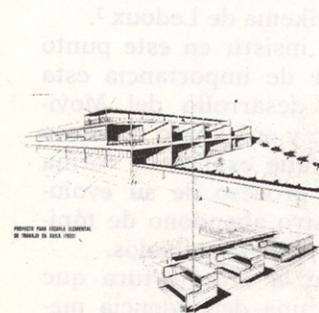
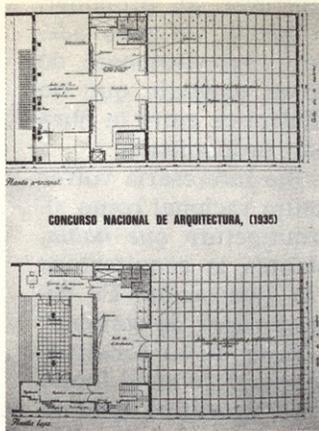
Si las tesis de la arquitectura que habla afirmaban una dependencia mecanicista entre el uso y la forma y el problema de la significación como un hecho separado de la propia constitución arquitectónica, sólo en un primer momento, como rechazo de unos formalismos establecidos, adquieren aquellas formas una justificación histórica: es decir, en el momento de las arquitecturas Ledouxianas, frente al tardo-barroco, de los símbolos maquinistas del Movimiento Moderno frente a la Academia, del *Barco* del Club Náutico de Aizpurua, que una vez superado a través de los *planteamientos ideológicos* y *didácticos* pierde toda significación.

El académico discurso del léxico del Movimiento Moderno, enunciado recientemente por Bruno Zevi, pierde sentido frente al problema de la del discurso tipológico, del problema de la definición de los elementos.

Resultan aleccionadoras en este sentido las palabras de H. Tessenow:

Quizá tiene razón Poelzig cuando me pregunta por qué continúo diseñando ventanas ya antiguas, altas y minuciosamente subdivididas, en vez de bajas y largas. La pregunta es en el fondo por qué aquello está mal y esto otro bien, ¿por qué?; me lo pregunto de veras, seriamente⁴.

Y es ésta también la pregunta cada vez más acuciante que parece hacerse



Aizpurua, la que explica su aparente heterodoxia y su experimentación frente al formalismo de la mayoría de los arquitectos del G.A.T.P.A.C., la que refleja su arquitectura cada vez más laconica, desprejuiciada y profunda en la definición de sus elementos componentes.

Arquitectura racional frente a arquitectura que habla, porque una vez perdida la significación histórica de la Vanguardia y vuelta la arquitectura a su soledad de hecho autónomo, sólo el tema de su construcción tiene significado.

La reflexión que supone la piscina de Ondarreta de Aizpurua frente al Club Náutico es la que se deduce de una profunda involución sobre la arquitectura. El simbolismo parlante del Náutico, transportado a la arquitectura, superpuesto a su propia construcción, ajeno a una significación propia frente a la expresión a la sublimación de los elementos constructivos.

La referencia poética al mundo exterior se resuelve ahora como poesía interna de la arquitectura, a través de la racional exposición de sus elementos. Pero la investigación, la reflexión del Movimiento Moderno, la que se deduce de su analogía con la máquina, contrariamente a lo que opina Banham, y que supondría el principio de una nueva significación cuyas últimas consecuencias sólo pueden ser las aberrantes utopías de Archigram o de Buckminster Fuller, radica precisamente en su referencia al mecanismo como conglomerado de partes de elementos sintácticamente unidos y morfológicamente diferenciables.

Los valores más progresivos del Movimiento Moderno están, pues, más cerca del tipo que de la función, de la definición de los elementos componentes de la arquitectura que de su relación dependiente de una función determinada. Por eso y tomando como base la polémica entre *funcionalistas* y *racionalistas* Adolf Behne afirmaba ya en 1923:

Cuando Haering y Scharoun dan a sus pasillos una anchura que varía y se hacen a veces más estrechos tomando como ejemplo las arterias, según que las circulaciones sean más o menos intensas, obrarían de modo acertado con la única condición que mientras el edificio existiese, las circulaciones vayan siempre por el mismo recorrido o con las mismas características que el pri-

mer día, igual que un glóbulo rojo para un organismo.

Pero es equívoco y antifuncional (en vez de funcional) cuando, por el cambio de propietario o porque el edificio se adapta a otros usos, las circulaciones vienen condicionadas por otros factores. Entonces puede ocurrir que las circulaciones sean mayores en donde, por adaptarse a la forma del edificio, debieran ser menores.

Por eso, un elemento aunque funcione brillantemente en sí y para sí, y aunque esté completamente encuadrado en la infinita multiplicidad de la naturaleza puede no llegar a satisfacer las exigencias vitales de la sociedad, incluso contraponerse hostilmente por su extrema singularidad de ser en el espacio y en el tiempo y por su excesiva caracterización individual, y no adaptarse a su permanencia, a sus cambios y a la pluralidad; teniendo en cuenta todo, resulta claro que las formas mecánicas cuadrangulares son más funcionales desde el punto de vista social⁵.

Y es precisamente este rechazo, cada vez mayor de la singularidad unida a una mayor articulación y laconicidad la que se aprecia a las sucesivas arquitecturas de Aizpurua, sobre todo en aquellos temas que por su esencia reclamaban una constante atención al problema de la seriación y la variedad de usos. La propuesta de la escuela de trabajo de Avila refleja un abandono del lenguaje simbólico por la expresión de su sistema tipológico definido a partir de la articulación de una serie de elementos que recuerda algunas tipologías del racionalismo alemán y concretamente de Hans Schmidt⁶ al proponer un lenguaje expresivo del *tipo* antes que del uso circunstancial de cada elemento circulatorio como preconizaba Klein⁷, sin que ello suponga renunciar a la definición propia de cada elemento arquitectónico cuya composición y articulación con los demás constituye, precisamente como en el Neoclásico, la imagen arquitectónica resultante y que podemos comprobar en el Instituto de Cartagena, algo anterior a las escuelas de Avila.

Pero si el discurso progresivo del Movimiento Moderno se apartaba cada vez más de la analogía efímera, de la imagen provocativa, de la ruptura frente a la ciudad, ésta era precisamente la única capaz de culminar su recorrido y de establecer su relación con la tradición.

La ciudad, ante la que Adolf Loos había ya contrapuesto su arquitectura y extraído elementos para su construcción. La ciudad único crisol de las arquitecturas, explicación de cada una de ellas y del fracaso de las posturas acomodaticias de tantos críticos y apologetas del *ambientalismo*: la ciudad hecha de arquitectura como hecho preciso, concreto y definido por la Historia a través de su forma, lección y definición precisa de la arquitectura.

La tipología urbana contrapuesta a la tipología experimental ha significado siempre la culminación del proceso arquitectónico, no ya sólo desde la obra construida en ciudad sino en la propia dimensión compositiva de la arquitectura.

Desde la ciudad pierden significado los conceptos de libertad formal como expresión de la tan traída y llevada *libertad del artista* de la planta libre del *capricho* innovador.

Es por eso que el problema actual del Casco Urbano como planteamiento didáctico a través del análisis urbano pueda servir para la construcción de una arquitectura.

Pero volvamos a Aizpurua, que en 1935 obtiene el segundo premio del Concurso Nacional de Arquitectura con un edificio entre medianerías, simétrico, con una unión del clasicismo próxima a la de un Terragni, representado en una perspectiva cónica, que para cualquier crítico de *estilo* significaría si no una vuelta atrás, al menos un hecho aislado, una suerte de concesión a las *preexistencias* ambientales. Sin embargo, un análisis atento da como resultado algo bien distinto: señala en primer lugar un abandono de la poética funcionalista; una pérdida de significación de los elementos funcionales circulatorios de los lenguajes pictóricos de la ventana apaisada y de la ruptura de la simetría; una vuelta al clasicismo como afirmación de autonomía arquitectónica y de vinculación a la ciudad.

Un gran arquitecto como Aizpurua sabía entender como Palladio en su casa de Vicenza, Loos en Michaelersplatz o Terragni en su casa Rustici, que la ciudad no es simple lugar de construcciones de una obra de arquitectura, sino legado colectivo de la forma y explicación racionales de los tipos, que un edificio construido en el Casco Antiguo no tiene por qué ser igual que al lado, pero sí debe saber extraer de la ciudad sus características

permanentes. Por eso la polémica de las *preexistencias ambientales* o de la construcción en los Cascos Antiguos pierde sentido fuera de las premisas de una arquitectura, hasta convertirse en un simple discurso técnico ajeno al significado profundo de la proyección.

Y como para todo gran arquitecto el discurso proyectual no se cierra en cada proyecto concreto, Aizpurua seguirá proponiendo en sus proyectos sucesivos una profunda reflexión sobre la Historia sin apartarse por ello de la herencia legítima del Movimiento Moderno.

En la casa Plaza de la Sala, obra de 1935, el abandono progresivo del lenguaje de *Vanguardia* se dirige hacia el clasicismo con un recuerdo inconsciente hacia Loos, como resultado de una cada vez más buscada postura de equilibrio que adquiere mayor profundidad en la casa de Fuenterrabía, en la que la renuncia al techo plano como conquista decisiva de la *Vanguardia*, recuerda la famosa polémica de los años 20 mantenida por May en *Das neue Frankfurt*. Convendría recordar aquí la opinión de Tessenow:

...tenemos una tradición experimentada y antigua de siglos en la construcción de cubiertas, de la que no sólo hay que reconocer su validez, sino también (me refiero en particular a las diversas experiencias de las cúpulas y de las torres) obliga a entender el techo como elemento de arquitectura, tanto que sería injustificable que renunciáramos del todo o sólo en gran parte al techo visto...⁸

El que luchemos en favor del techo plano, que tratemos de mejorarlo o lo escojamos en determinados casos por su carácter de negación debe parecer normal a cualquier arquitecto, pero pensar que la cubierta plana deberá vencer en poco tiempo significaría infravalorar absurdamente el techo de faldones...⁸.

Tessenow desmitifica de esa manera la vinculación lingüística del techo plano contraponiéndolo al inclinado como elementos igualmente válidos para la arquitectura.

No se trata ya de afirmar el valor del techo como elemento *empírico* para una revisión sentimental u orgánica, a lo Bruno Zevi, del Movimiento Moderno, sino admitirlo como un elemento más de la arquitectura racional, introducirlo de la misma manera que haría Loos

en Michalersplatz dentro del discurso de la arquitectura moderna rescatado ya del conjunto de la arquitectura.

La casa de Aizpurua es en ese sentido una obra lúcida para aquellos años, porque lejos de introducirnos en una interpretación regresiva de la casa aislada en una solución *empirista*, admite en su composición todos aquellos elementos que el Movimiento Moderno había replanteado, desde la invención tipológica a la ventana corrida —desprovista ya de un lenguaje pictórico-figurativo—, la terraza y un cuidadoso recuadrado de cada elemento a la búsqueda de un lenguaje articulado, por elementos autónomamente definidos.

Por todo ello la casa de Fuenterrabía está más cerca de Tessenow que de Le Corbusier, pese al empleo de lenguajes diferentes y, sobre todo, a la lección de Loos cuando, descubriendo la construcción de su casa de Michaelersplatz, afirmaba:

...No elegí la forma de las ventanas como protección contra luz y viento, sino como una sana exigencia de nuestro tiempo para favorecer ambos factores...

...Elegí mármol auténtico... porque cualquier imitación me repugna y el revoco lo hice tan sencillo como pude...

Hasta entonces siempre tenía la ilusión de haberlo resuelto según el criterio de los antiguos maestros vieneses.

Esta ilusión se vio fortalecida cuando un artista moderno antagonista mío dijo: «¡Pretende ser un arquitecto moderno y construye una casa como las antiguas casas vienesas!»⁹

Pero esa reflexión de Aizpurua sobre el tema del Movimiento Moderno y de la tradición, rescatada a través de la profundización en el sentido propositivo del Movimiento Moderno frente a una simple actitud formalista, se encuentra también en sus propuestas urbanas y concretamente en su propuesta para el Ensanche de San Sebastián.

No se limita allí Aizpurua a una fácil trasposición de la teoría Lecorbusiana de la ciudad, sino que, mediante la lectura del racionalismo alemán, fundamentalmente desde Schmidt, May o Hilberseimer, recupera el valor de la manzana como el elemento permanente en la definición de los ensanches de San Sebastián, combinando su tradición de hacer ciudad —desde los nuevos puentes— a una racional conexión con el ensanche del ochocientos por

una gran plaza núcleo de las comunicaciones ferroviarias, y con el Barrio de Loyola, definiendo así a la ciudad en los límites precisos de la expansión territorial. Y todo ello desde una revisión tipológica y normativa propia del Movimiento Moderno como la manzana abierta, la profundidad de crujía, las orientaciones, que no excluye soluciones formales representativas como la gran plaza central, como recuerdo de las plazas tradicionales de San Sebastián.

La propuesta de Aizpurua realizada ya al final de su vida no es, pues, ajena al resto de la obra de sus últimos años, como la Escuela de Ingenieros de Montes o la casa de Fuenterrabía, su último proyecto y uno de los pocos que construye en sus años de recorrido profesional.

Por eso la obra de Aizpurua, que refleja la vida de un artista en un masivo empeño y profundización, a partir de unos conocimientos conscientemente planteados, continúa siendo una lección de arquitectura, ya que el contenido más progresivo del Movimiento Moderno no fue el lenguaje de la *Vanguardia*, sino el que, una vez pasado aquel momento, continúa reflejando la forma de un auténtico quehacer colectivo desde la propia arquitectura y que lejos del individualismo formalista rechaza a través de la dialéctica contenido propositivo-obra proyectada la dictadura académica, buscando libre la única significación posible de la arquitectura: la de sí misma.

J. I. Linazasoro

NOTAS*

- 1 G. Grassi, *L'architettura come mestiere (Introduzione a H. Tessenow)*, en «Osservazione elementari sul costruire». Milano, 1974.
- 2 P. Valery, *Eupalinos o de l'architecture*.
- 3 E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*. Harvard, 1955.
- 4 G. Grassi, *op. cit.*
- 5 A. Behne, *L'architettura funzionale*, traducción italiana. Firenze, 1968.
- 6 H. Schmidt, *Contributi all'architettura 1924-64*. Milano, 1974.
- 7 A. Klein, *Das Einfamilienhaus*. Stuttgart, 1934.
- 8 H. Tessenow, *Il tetto*, en «Das Neue Frankfurt», núm. 7, 1927, reedición y traducción italiana en 1975, al cuidado de G. Grassi.
- 9 A. Loos, dos artículos y un comentario sobre la casa de la Michaelerplatz en *Adolf Loos. Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, 1972.