

Ciudad y arquitectura. La obra del equipo del Salado en Sevilla

Hacer hoy arquitectura en Sevilla resulta difícil y heroico. Las razones son múltiples y obvias. En primer lugar existe un predominio aceptado de una falsa tradición académica, en realidad muy moderna, pues sus presupuestos estéticos no se remontan casi más allá de la Exposición Iberoamericana de 1929. Esta tradición, teñida del prestigio historicista, es la que mantiene, contra viento y marea, la Comisión de Monumentos, en su control del casco antiguo. En segundo lugar otro impedimento, sin duda fundamental, son los condicionamientos socioeconómicos a los que se somete irremisiblemente el arquitecto que trabaja en una zona tan deprimida como Sevilla. En una ciudad en la cual las fuerzas vivas, sean ya las administrativas centrales o bien las de los personajes locales, están siempre supeditadas a posiciones radicalmente conservadoras, es difícil encontrar el espíritu nuevo que requiere toda acción arquitectónica verdaderamente renovadora. En Sevilla, población eminentemente agraria, aparte de los organismos estatales, las demás empresas industriales o comerciales están condenadas a mediaciones retardatarias. Los límites de su mercado y poder financiero son de sobra conocidos; el ritmo de vida provinciano, anclado en el tiempo, su atonía proverbial en la inversión, su falta de numerario, que en momentos de depresión se acentúa y hace casi insostenible, son males endémicos y por todos aceptados. En un medio tan restringido, poco lugar queda para la acción. La arquitectura, si ésta se entiende como algo aparte del aparato barroco de falsas apariencias o el simulacro de una modernidad, que

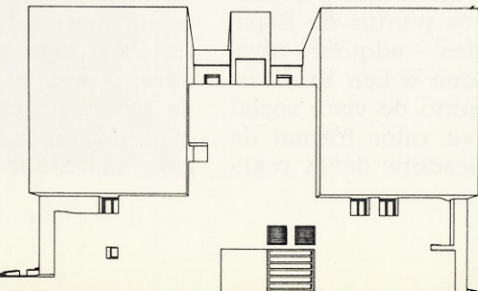
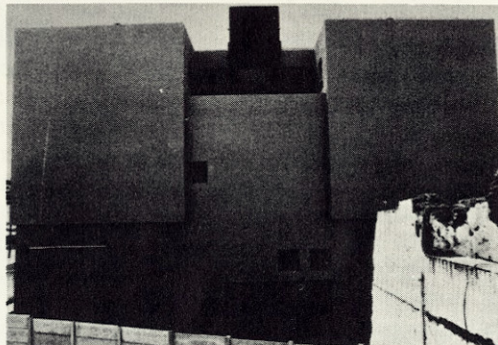
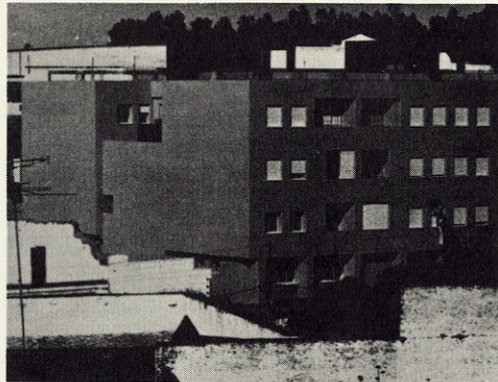
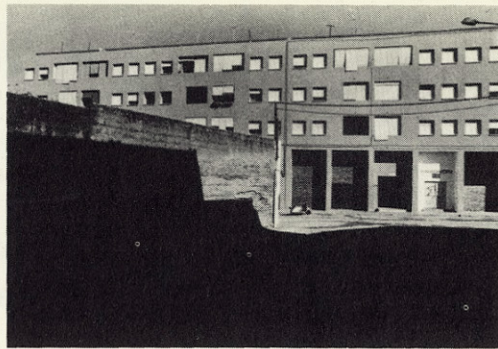
no responde a la realidad de sus hombres y en endeble economía, queda, pues, marginada, como actividad incomprendida o nula de valor.

Inútil sería insistir en la carencia de un medio idóneo para la arquitectura si una ciudad como Sevilla, quizá por sus mismas contradicciones, no dejase el margen suficiente para auténticas creaciones. Precisamente por la fragilidad de su estructura económica, el desequilibrio entre su superestructura cultural y su infraestructura de equipamiento y realización permite la excepción, la existencia de personalidades y grupos marginales, las vanguardias que, luchando contra el medio, hacen una obra que, pese a su carácter minoritario, sin embargo, no se dirige a una élite con total dominio social. Su incidencia, en cambio, en la ciudad es grande, llegando a tener un carácter pedagógico que intenta dar un sentido urbano al espacio colectivo, antes banalizado por otros edificios modernos que destruyen su trama, negando el valor verdaderamente arquitectónico que debe tener toda auténtica intervención en la construcción de la ciudad.

Si se tiene que juzgar una obra como la que lleva a cabo el estudio de la calle del Salado, compuesto por Enrique Haro, Luis Marín de Terán y Aurelio del Pozo, no queda duda de que los fenómenos de regresión e innovación se hacen patentes. Su arquitectura, en un medio de tensiones culturales y económicas —que en otros puntos de España están ya superadas— adquiere niveles de tipificación que deben analizarse tanto desde el punto de vista social como desde el de su valor formal de arquitectura modificadora de la reali-

dad cotidiana y circundante. La misma composición del grupo —con la personalidad del castellano Marín de Terán, formado en Madrid por los años 50, y los sevillanos Haro y del Pozo, salidos de las primeras promociones de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, en la que Marín de Terán fue su profesor— resulta reveladora de la necesidad que los tres sintieron de aglutinarse, de establecer una línea de colaboración y defensa contra un medio en principio si no hostil, por lo menos indiferente a un tipo de programa de acción arquitectónico como es el suyo. Conscientes de estar insertos en una sociedad subdesarrollada, contado con el capital inmobiliario local, sufriendo el aislamiento geográfico, el estudio del Salado incide con sus obras en Sevilla. Al igual que los otros grupos de su tipo, su acción discurre paralela al también escaso, frágil y marginado, pero rico en matices, mundo de los artistas e intelectuales sevillano. Pero su labor es más que un acto de pura resistencia. Lenta y sistemáticamente sus ideas y sus formas se incorporan, como un antídoto, un contraveneno eficaz y salvador de la degradación, al acervo de la renovación urbana de la ciudad.

La presencia activa del estudio de la calle Salado es, pese a todo, tan efectiva que llega a ser mimetizada por muchos, pero sus autores no quisieran que su obra, en manos ajenas, se convirtiese en algo adjetivo y superfluo, en un mero aditamento o adorno inútil. Pero este hecho confirma que su obra, pese a su limitada cantidad, puede tener, sin embargo, un carácter de ejemplo, un indiscutible valor pedagógico, marcando hitos significativos de



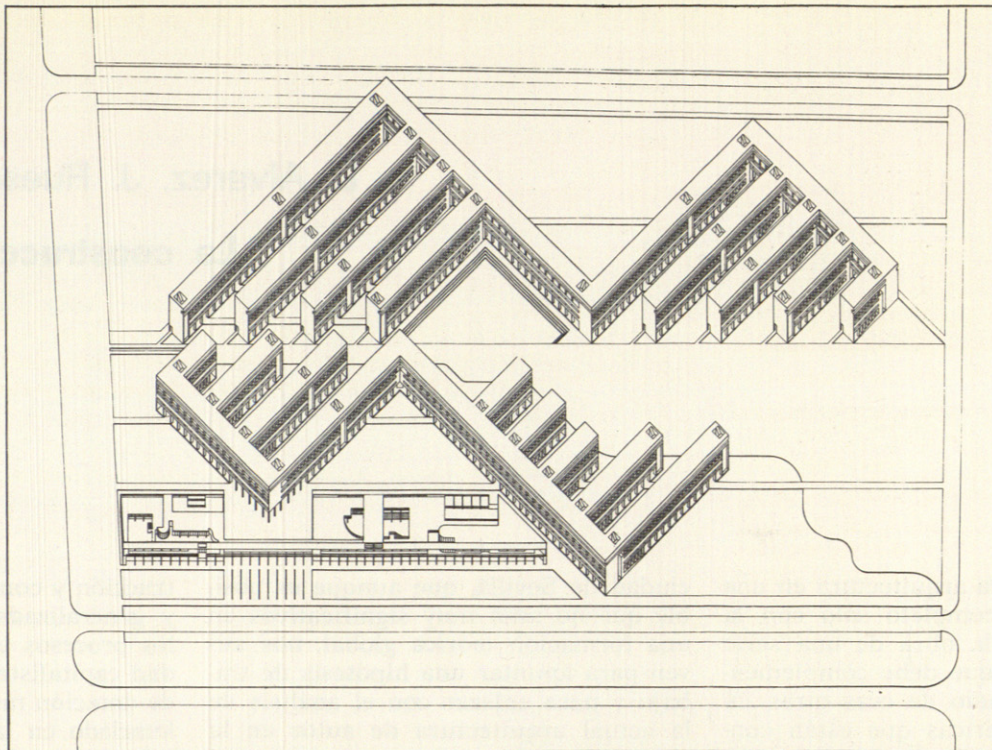
la morfología urbana. Ahora bien, la superación de los condicionamientos negativos a que se ven sometidos, ha supuesto, sin duda, el gran ejemplo que proporcionan: afirmar, una vez más, la autonomía de la arquitectura; que su justificación se agota en sí misma; que para ser arquitectura el proyecto tiene que ser pensado como algo que tiene que concretizarse en una formalización; que todo programa, para ser eficaz, acaba en una realización con formas de expresión propias; que aquello que no es proyectado arquitectónicamente sólo es construcción, y que el resto viene por descontado. Y aquí es donde podemos comprender la necesidad de la ciudad como arquitectura, de cómo no existe un espacio colectivo válido si el hombre en él no se encuentra a sí mismo por medio y, gracias a una arquitectura pensada y realizada en cuanto tal.

En la contradicción sevillana de arquitectura *moderna*, con añadidos *sevillanos*, de irritante vulgaridad en los barrios burgueses y carente de toda intención en los monótonos barrios nuevos populares y de clase obrera, el pretender hacer arquitectura es dignificar materiales y programas. Su alternativa, sin obviar planteamientos estadísticos de alojamiento y funcionalidad colectiva, sometiéndose a las contradicciones de una sociedad capitalista, en un medio tan arcaico como el sevillano, hace que nadie pueda sentirse excluido de un deber primordial que hoy parece olvidado: dar forma a lo que nos rodea, a lo que es nuestro entorno. Y el problema está en ser o no ser, en hacer o no hacer arquitectura propia de nuestro tiempo. La adscripción a una determinada tipología, la opción por determinadas formas, son el primer paso que debe dar todo arquitecto si es que quiere que su intervención tenga una justificación respecto a los demás, a los comandatarios o los que la reciben o van a usarla. Es entonces cuando el sentido social del hecho arquitectónico se afirma, se hace patente.

Nada más acertado para señalar la intención del estudio del Salado que lo que Oud —arquitecto muy admirado por ellos— decía, por los años 20, a Van Doesburg, de que *en la ciudad actual no tenemos nada que hacer. En el edificio aislado podemos ser puros*. Cuando se es consciente de que sólo se van a poder construir elementos dispersos dentro de la trama urbana o

pequeñas unidades agregadas a la ciudad, esta opción por la pureza es conmovedora, pues supone un esfuerzo y un rigor difícilmente pagado y reconocido por los demás. No es extraño así que Haro, Marín y del Pozo no sólo sean conscientes de su acción puntual, sino que históricamente tengan que apoyarse precisamente en los fundamentos de la arquitectura moderna, en los pre-puristas, en los creadores del movimiento arquitectónico que ha marcado más decisivamente nuestro siglo. El empleo de un léxico riguroso, la utilización del depósito de materiales lingüísticos legado por ellos, da pie a sus formalizaciones, a su reencuentro con lo que en la propia Sevilla había sido la incipiente y breve vanguardia anterior a la guerra civil, como la Casa Duclos, de Sert (1932), en cuyo jardín, no muy amplio precisamente, han realizado un nuevo taller o estudio para la pintora, hija de los propietarios y comandatarios del proyecto de Sert. Que el estudio del Salado a través de Loos, Oud, Gropius o el mismo Le Corbusier vuelva a reencontrar el camino de lo que es la arquitectura no debe asombrarnos. Sus citas constantes no sólo a arquitectos, sino a escultores, como Lipchitz, o pintores, como Juan Gris, sus motivos surgidos de un Matisse o un Klee, tanto en la utilización del color como en la forma, punto de partida o totalidad, es operación que sobrepasa la mera referencia culturalista. La prueba es su constante arraigo en principios de composición que desde Palladio —autor también citado y fuente de inspiración— hasta un Aldo Rossi pueden ser esenciales para todo aquel que quiera concretizar sus formas arquitectónicas.

La liberación que hace muchos años supuso la influencia de Venturi se dejó sentir en el estudio del Salado. Arquitectos *posibilistas*, que adoptan la pobreza de los materiales locales, que vuelven a su utilización, sin recurrir a enmascaramientos, que renuncian a todo falso aspecto tecnológico, en un medio tan poco tecnificado como el de Sevilla, el grupo del Salado ha tenido la virtud de hacer una arquitectura que incluso el promotor o cliente local puede aceptar. Si bien la mayoría de sus operaciones son siempre a una escala mediana en casas del ensanche, estudios de artistas, interiores, chalets en las afueras o bloques de viviendas de medianas dimensiones, comienzan, sin embargo, a actuar en obras de cierta



envergadura urbana, tanto por su tamaño, complejidad y lugar de ubicación. Tal es el caso del proyecto de la Algodonera y del edificio de la Plaza de Alcalá de Guadaira, construida en pleno corazón de la ciudad. En otras obras, como la casa de esquina de la Ronda de Pío XII, no es sólo su tamaño o la sabia utilización del solar lo que cuenta, sino la total ordenación formal de un sector urbano típico de barriada por medio de la construcción. Es como subrayar el plano y el alzado de la ciudad dentro de un área que quedará así ya condicionada. Con las obras del tipo de las mencionadas se configura lo que, según las palabras del grupo, marca los momentos de su evolución, *que oscila desde un simple y elemental ajuste de la construcción a su contexto físico inmediato hasta*

una aproximación a una especie de estructura antropológica y cultural de la región cuya concreción serían los tipos seculares.

La adopción de un lenguaje histórico dado para, con sus diversos componentes fragmentados, rearticular un nuevo léxico siguiendo una sintaxis distinta, no choca con la aceptación de un medio pobre que obliga a usar materiales locales modestos y humildes muy poco tecnificados. Su utilización adrede de una tipología sin rebuscamientos, también fundamental, no excluye, sino que, por el contrario, realza su decidida voluntad de recuperación de la arquitectura. Incluso habría que ver cuáles son los paralelismos diacrónicos que podrían establecerse entre un período ya histórico en Europa y el retraso consiguiente en Sevilla, su verdadera validez

colectiva. De ahí que haya que señalar cómo el estudio del Salado por medio de su *ideolecto* arquitectónico intenta dar un valor de convenio social a un lenguaje perdido, que tal vez fuera nunca llegó a sobrepasar los límites del ensayo más o menos utópico de la construcción de la ciudad moderna. Su actitud es, ante todo, buscar una posible solución a los problemas concretos de la arquitectura en un medio tan lábil como es el sevillano. Ellos creen que su tarea es reducida, pero factible, capa de salir del *impasse* en el que se encuentra la arquitectura actual. De acuerdo con Tafuri, para quien hoy los arquitectos a causa de las leyes del mercado *la utopía social sólo puede ser discutida como un elemento literario y sólo puede entrar en la arquitectura como un elemento lingüístico o, mejor, como un pretexto para el uso del lenguaje*, se han lanzado a la formalización de ésta como la única plancha salvadora, como único clavo ardiendo, capaz de proporcionarles firmeza frente a la ambigüedad reinante. Quizá para no caer en el pesimismo tenemos que afirmar que la recuperación del lenguaje arquitectónico más puro es una catarsis previa e indispensable y que, dado el estado de cosas en el cual se encuentra la arquitectura, hay que aplaudir a aquellos que, renunciando a otros espejismos —como el positivismo tecnológico— frente al más convencional academicismo de los arquitectos conservadores y el más horrendo y vulgar eclecticismo de los arquitectos comerciales, emprenden la difícil y heroica senda, ya olvidada, de la pureza arquitectónica.

Antonio Bonet Correa.

