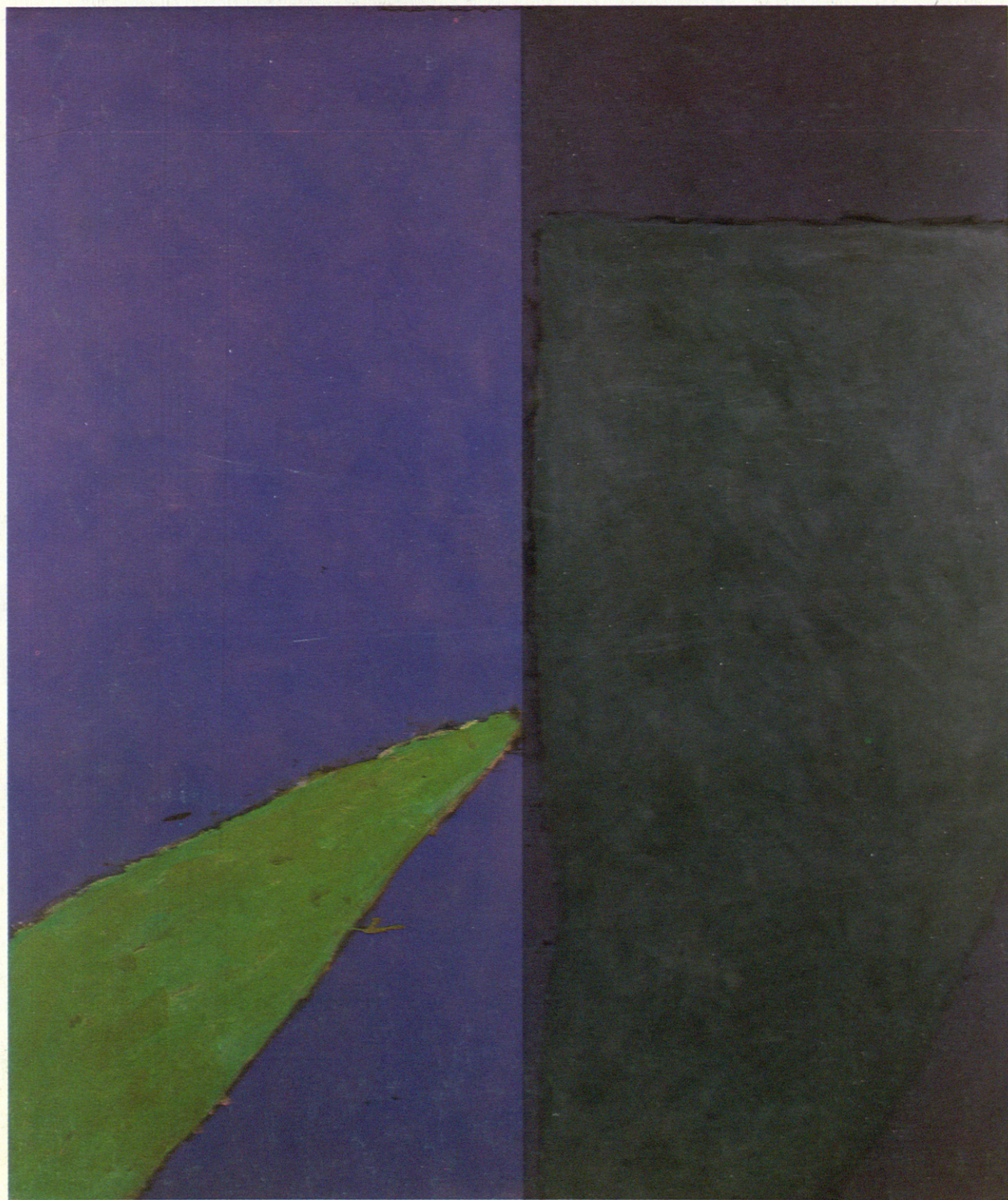


# ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID





# *línea y color*

UN NUEVO ESTILO EN CONJUNTOS DE BAÑO

Con JACOB DELAFON se conjugan, armoniosamente, la funcionalidad con la belleza de la línea y el color allí donde una discreta elegancia es más necesaria.

“Es la diferencia que convierte al cuarto en salón de baño”



 **JACOB  
DELAFON**

**JACOB  
DELAFON  
ESPAÑA S.A.**

Fábricas:

Carretera de Logroño, Km. 13  
SOBRADIEL (Zaragoza)

Carretera de Ribarroja, Km. 5  
MANISES (Valencia)

Domicilio Social:

Juan Bravo, 1 - 3.º D

401 27 00

Teléfonos 401 27 04

275 68 51

Telex: 43.332 JACO E

MADRID - 6

**Equipo redacción**

Gabriel Allende  
 Jerónimo Junquera  
 Estanislao Pérez Pita  
 Martha Thorne

**Secretaría redacción**

Leonor Pérez

**Proyecto gráfico y producción**

Miguel Acquaroni

**Edita**

Colegio Oficial de Arquitectos  
 de Madrid

**Dirección**

Jerónimo Junquera  
 Estanislao Pérez Pita, Arqtos.

**Redacción, administración  
y suscripciones**

Barquillo, 12  
 Tel. 232.54.99 - Madrid, 4

**Publicidad**

Olga Ortega, Arquitectura  
 Barquillo, 12 - Madrid, 4  
 Tel. 232.54.99

Regie Prensa, S.A.  
 Rafael Herrera, 3 - Madrid, 16  
 Tel. 733.40.44 - 733.21.69

**Distribución**

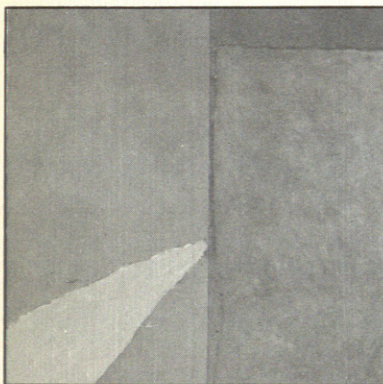
Barquillo, 12  
 Tel. 232.54.99

**Tirada:** 7.000 ej.

**Precio:** 250 pts.  
 340 extranjero

**Portada:**

Gerardo Delgado



## Sumario

- 4 Notas breves.
- 12 Cartas la revista: a vueltas con la Castellana.
- 17 Ensalada mixta.  
Juan Daniel Fullaondo.
- 30 Paleofrón y Neoterpe.  
Ignacio Gómez de Liaño.
- 38 Bailando sobre el suelo de gresite.  
Fernando Huici y Guillermo Pérez Villalta.
- 42 Claridad y oscuridad en el proceso creativo.  
Gloria García.
- 45 Fichas de arquitectura. A. Aritio, P. Herrero y J. D. Fullaondo; G. Allende; P. Carvajal, F. Prats, J. Montes, M. Muelas y A. Villanueva; J. M. García de Paredes; C. Rubio; A. Vázquez de Castro; F. Cabrero.
- 51 El caso dramático de una casa.  
Ignacio Prieto Revenga.
- 56 La casa Gehry.  
Frank Gehry.
- 61 Libros recibidos.
- 66 English Summary.

## Editorial

EL entendimiento del «moderno», sus vacilaciones, vigencia, validez, evolución, etc., es sin duda la característica común de las líneas de pensamiento de esta década.

Desde esta revista, y desde los primeros números publicados en su última etapa, nos hemos hecho eco de esta postura, publicando gran número de proyectos y obras de arquitectura que reflejan la actitud crítica de sus autores frente a los postulados y creídos del espacio «moderno».

Esta revisión ha tomado posiciones más combativas, más organizadas, que duda cabe, en Italia y Estados Unidos, siendo por tanto ahí donde el equipo editorial de la revista ha insistido más. A su vez se ha venido indagando lo que ocurría en nuestro país, con aquellas arquitecturas recientes que en mayor o menor medida recogen esta actitud.

Así, hemos querido abundar sobre el tema y ver como este se entiende desde Madrid por gente que no necesariamente esté vinculada de una manera directa con la arquitectura.

Juan Daniel Fullaondo, el único arquitecto, con Ignacio Gómez de Liaño, Fernando Huici, Guillermo Pérez Villalta y Gloria García, críticos los primeros y pintores los últimos, conforman el intento. Posiciones muy distintas, incluso encontradas, entendemos que ayudan a «contribuir a la confusión general» como reza el título del libro de Pellegrini.

Los proyectos de seis arquitectos de Madrid expuestos en forma de «ficha» así como la crítica que Ignacio Prieto hace del edificio que Félix Cabrero construyera en la calle del Barquillo de Madrid continúan lo ya iniciado en nuestro anterior número: un breve catálogo de arquitectura reciente madrileña.

Por último, el proyecto y consideraciones de Frank Ghery constituye la colaboración final del número.

# RELON®

**Con gancho para la industria.**

La placa de poliéster reforzada con fibra de vidrio que actualmente fabrica RIO RODANO, S. A., se comercializa bajo el nombre de RELON. Estas placas

se presentan en forma ondulada o plana y translúcida.

Fabricada a partir de la resina de poliéster y reforzada con fibra de vidrio y nylon, las placas de RELON son idóneas para el cubrimiento de naves industriales, techumbres de aparcamientos, almacenes, etc., pues este material combina las características químicas y físicas propias del poliéster con las mecánicas del vidrio. Esto hace que las placas de poliéster reforzado tengan la ligereza de los plásticos y la resis-

tencia mecánica de los metales, así como gran luminosidad.

Ponga seguridad y resistencia a sus cubrimientos industriales con las placas de poliéster RELON.

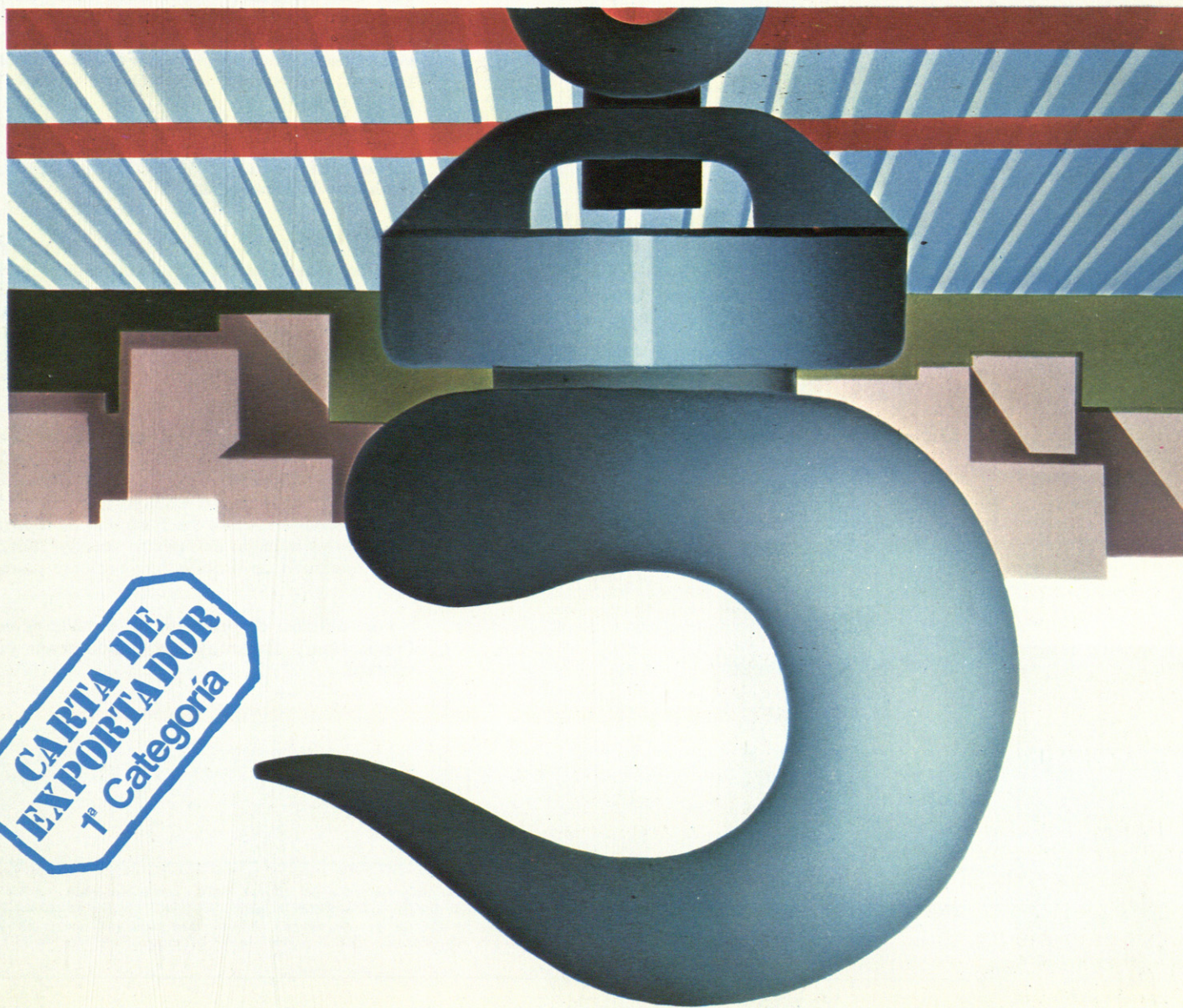
Fabricado por:

**RIO RODANO, S.A.**



**GARANTIA DE FUTURO.**

Capitán Haya, 1-11.º  
MADRID-20



**CARTA DE EXPORTADOR**  
1ª Categoría



# Dragados y Construcciones construye viviendas.

Dragados y Construcciones, ha demostrado cumplidamente su capacidad de realización en el sector de las obras públicas.



Lo que normalmente no se ha dicho, es que a lo largo de su historia, cuenta en su haber con la construcción de 200.000 viviendas, que equivale a albergar la población de una ciudad de un millón de habitantes.



Las viviendas realizadas por Dragados y Construcciones, están dotadas con las instalaciones adecuadas para todos y cada uno de los servicios comunitarios, inherentes a cualquier tipo de habitat.

Ponemos al servicio del profesional de la edificación, nuestros hombres, nuestra experiencia y nuestros medios.



Cuando promueva o proyecte viviendas, piense en Dragados y Construcciones, porque una buena idea ha de ser bien realizada.



**DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.**

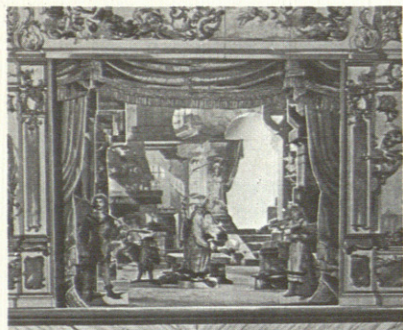
EMPRESA CONSTRUCTORA  
Domicilio Social  
P.º de la Alameda de Osuna, 50  
Madrid-22  
DELEGACIONES EN TODO EL PAIS

## Notas breves

### Arquitecturas de papel

Exposición «Arquitectura de Papel» una iconografía popular de la arquitectura. Sala Barquillo. Caja de Ahorros y M. P. de Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Exposición montada con material y textos de Mariano Bayón.

La exposición «Arquitecturas de papel» y el libro del mismo título, suponen una aportación a un tema intocado entre la extensa temática de los estudios sobre arquitectura, el tema de la relación existente entre las formas de la arquitectura construida, de la ciudad, y la «subcultura» de la imagen popularizada de los espacios: el mundo de los recortables, de las imágenes de la arquitectura en papel, el mundo de la ilustración popular sobre arquitectura.



En esta exposición, y en el libro que la documenta, se presenta una reelección de material de prácticamente todos los países europeos, abarcando desde finales del siglo XVIII hasta los años cincuenta de este siglo. Se trata de producciones originales del género, bien en forma de láminas, montajes, escenas de teatro y proscenios, tema éste del teatro en papel en el que se ha podido estudiar mejor las sugerencias sobre el espacio recogido en los distintos planos perspectivas de la escena.

Interiores, calles, mobiliario, equipamiento urbano, edificios y paisajes componen una muestra de unas 240 piezas.

En ellas se pueden estudiar los aspectos que, ordenadamente, se han recogido en libro: los espacios inter-

pretados (interpretaciones espaciales de hechos espaciales reales), los espacios soñados (espacios imaginados, sueños preferidos, utopía y ensoñación de la arquitectura y los ambientes), la imaginación paralela, etc. La relación, en fin, que pueda existir entre esta subcultura de la imagen y la creación de las formas de la ciudad y la arquitectura. Robert Venturi ha escrito con acierto que la ciudad se puede reconocer como el producto físico de un conjunto de subculturas, siendo de momento escasas las subculturas que recurren voluntariamente a los arquitectos. Una de esas subculturas que recurren voluntariamente a los arquitectos. Una de esas subculturas es precisamente el mundo de las imágenes impresas, de la ilustración popular de los espacios y los ambientes.

Mariano Bayón

### III Premio Joannes España

La organización Joannes España convoca el III Concurso a la investigación y desarrollo de nuevas técnicas bajo el lema «Aplicaciones de la energía solar en baja temperatura». El primer premio está dotado con 250.000 ptas. y el segundo premio con 50.000 ptas. Los trabajos pueden ser estructurados como estudios técnicos o proyectos y tienen que ser recibidos bajo seudónimo antes de las 12 horas del 31 de octubre de 1980.

El II Premio Joannes bajo el lema «Aprovechamiento racional de la energía» fue para galardonar el proyecto de «Ocho casas solares» por los arquitectos catalanes Rafael Serra y M.<sup>a</sup> Luisa Martínez en el campo de nuevas técnicas para energía solar.

Para más información sobre este concurso dirigirse a:  
Joanes-Brexsa  
Villanueva, 29  
Madrid.

### IX Experiencia de Sargadelos

Durante el mes de agosto de este año, el Seminario de Sargadelos y la

Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos con la colaboración del Laboratorio de Formas de Galicia organiza tres seminarios sobre la necesidad y la satisfacción en la economía del diseño. Paralelamente, a lo largo del mes ofrecen un curso titulado «Experiencia de tecnología y escuela libre», en los talleres de cerámica, cristal y esmalte sobre metal.

La introducción del programa nos dice: «Al considerar la noción de **satisfacción** (producción) aparecen inmediatamente las condiciones en que se desarrolla respecto de los hombres que la hacen posible, por lo que las relaciones de producción y de trabajo, y la división de éste, no pueden quedar fuera de una consideración diseñística rigurosa.»

Los seminarios de carácter pluridisciplinario tienen lugar del 4 al 9 de agosto y en las sesiones de trabajo se desarrollarán los siguientes temas: necesidad y satisfacción; diseño/espacio/memoria; teatro, función y espacio.

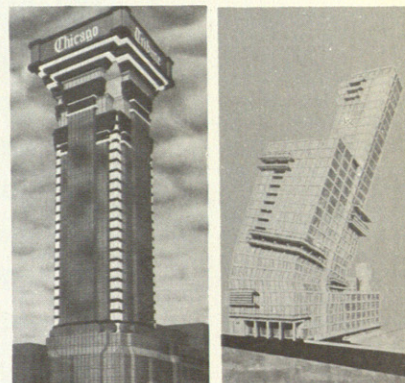
Para más información llamar en Cervo (Lugo) 58 08 11.

### Participaciones tardías al concurso de la Tribune Tower de 1922

En el año 1922, 258 arquitectos participaron en un concurso abierto para ganar \$ 100.000 y la posibilidad de construir un rascacielos para el Herald Tribune de Chicago.

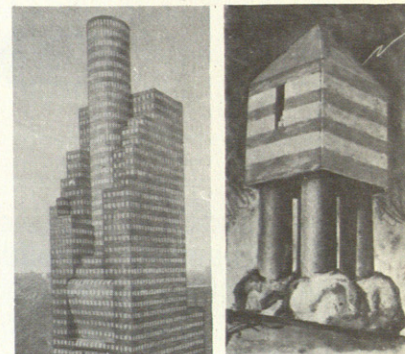
Ahora, 58 años más tarde, Chicago repite el concurso, pero esta vez sin premio y sin la posibilidad de construir una de las propuestas. La exposición, organizada por Stanley Tigerman, se inauguró al final de mayo en Chicago y viajará por los EE.UU. en los meses siguientes.

Las soluciones de 1980 varían de las del concurso anterior en cuanto a materiales y lenguaje, pero a la vez es sorprendente el paralelismo en el planteamiento de la época anterior. Llega a ser evidente el ciclo de la trayectoria de la arquitectura de este siglo. El Modernismo nos prometió ser un símbolo del futuro, creador de máquinas para vivir en un mundo más perfecto. A la vista del fracaso del modernismo de cumplir con es-



R. A. M. Stern

Fred Koetter



Jorge Silvetti

Tod Williams  
y Billie Tsien

tas promesas, volvemos otra vez a la arquitectura de comunicación basada en imágenes. Las propuestas de hoy se acercan bastante a ese propósito del concurso de 1922 de «diseñar el edificio de oficinas más bello del mundo».

### Nota aclaratoria

El artículo «Atlas Básico del Area Metropolitana de Madrid» que aparece en la página 10 del n.º 222 ha sido escrito por Carlota Navarro Palanca y Gerhard Loch autores por encargo de Coplaco del «Atlas Básico del Area Metropolitana de Madrid», en conformidad con Maruja Gutiérrez, arquitecta, encargada por parte de Coplaco de la coordinación del citado atlas.

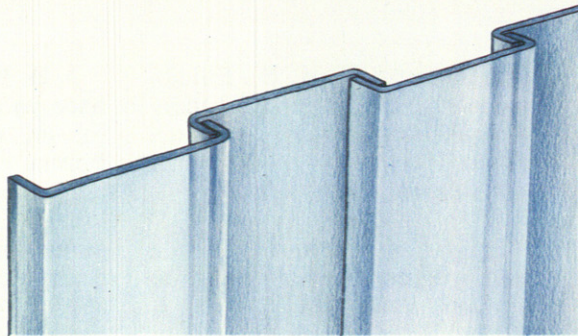
Arquitectura lamenta la omisión de sus nombres y los problemas que esto haya causado.



# U-GLAS

para donde la luz  
se hace indispensable

Ideado para la Arquitectura actual... **U-Glas** es un perfil de vidrio cuya sección en forma de U le proporciona una elevada resistencia.



#### U-Glas

- Es de fácil y rápida colocación
- Posee una elevada transmisión luminosa
- Elimina gastos de conservación
- Impide la visión a su través
- Es inalterable a los agentes atmosféricos

El diseño de **U-Glas**, permite realizar paramentos curvos y planos de grandes superficies sin ningún tipo de elementos resistentes intermedios.

**DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ALMACENES  
DE VIDRIO PLANO**

**U-GLAS**

Es un producto de **CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A. - D.V.P.**  
Edificio **EDERRA. Centro AZCA.** Avda. del Generalísimo, 9. **MADRID-16**  
Apartado de Correos 2.361 Teléfonos 456 01 61 - 456 11 61

D. ....  
Profesión .....  
Domicilio .....  
Ciudad .....  
deseo mas información sobre U-GLAS

## Los muebles del Capitol en un ambiente de Guillermo Pérez Villalta



Los muebles de los años 30 siguen suscitando, en la mayoría, sentimientos nostálgicos que los enlazan con el ambiente que conocieron en las casas de sus padres o abuelos. Tal proximidad sentimental ha impedido su justa valoración y, si bien la pintura de aquellos años ha encontrado ya tantos exégetas como coleccionistas, el mundo de los objetos, y los muebles en particular, han sido siempre considerados como simples elementos circunstanciales, como si se tratase de «muestras sin valor».

Sin embargo, comienzan a notarse síntomas de interés hacia todo el esfuerzo hecho por los diseñadores de los años 30, a

quienes se les da ya el valor de auténticos creadores. El éxito de los muebles de Eileen Gray en la exposición celebrada el pasado mes de marzo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y el interés de los coleccionistas por sus obras en una reciente subasta de muebles modernos en Montecarlo, serían clara prueba de que críticos e historiadores parecen conceder la mayoría de edad a tal período, con independencia de modas y entusiasmos coyunturales.

Sensible a estos intereses, y consciente también de que habida cuenta de la modestia de nuestro medio las «reliquias» de los años 30 españolas merecen

ser conservadas, B. D. Ediciones de Diseño, Madrid, ha montado una muestra de «los muebles del Capitol en un ambiente de Guillermo Pérez Villalta».

Aunque al Capitol (obra de Eced y Feduchi), han dedicado su atención numerosos críticos, los muebles que profusamente lo decoraban y que se debían al arquitecto Luis Feduchi, no eran bien conocidos. El azar quiso que los muebles del Capitol, en número de 17, pudieran restaurarse, rescantándolos así de un irremediable fin en una chamarrería, y repristinados, procurando mantener su integridad en tapicerías y acabados, se ofrecieron al público en la exposición que aquí comentamos.

J. D. Fullaondo, que fue quien hace ya años se ocupó del Capitol en un número de Nueva Forma, escribió un largo artículo publicado acompañando al Catálogo, y Guillermo Pérez Villalta, pintor en cuya obra suelen encontrarse alusiones a aquellos años, preparó una escenografía que sirvió de marco para presentar los muebles restaurados.

Sin otra pretensión el montaje de Guillermo Pérez Villalta se convirtió en comentario o réplica de sus modelos, estableciendo entre ambos el diálogo que las fotos que aquí se publican testimonian. ■

B. D., Madrid



*Aislamientos*

**WANNER ESPAÑOLA, S. A.**

Almagro, 28 - Teléfono 419 94 00 (5 líneas) - Madrid - 4

**VENTA DE MATERIALES AISLANTES  
TRATAMIENTOS TERMICO-ACUSTICOS  
EN LA INDUSTRIA Y CONSTRUCCION**



*Vista de nuestros almacenes y talleres en C/ Resina, s/n  
Villaverde Alto - Madrid. Tel.: 796 72 77.*

## **ESTUDIOS Y MONTAJES**

TOME CONTACTO CON NOSOTROS EN:

MADRID 4  
VALENCIA 5  
SAN SEBASTIAN  
HUELVA

c/ Almagro, 28; plantas 5 y 6  
c/ Almirante Cadarso, 13  
c/ Ferrerías, 1  
c/ Eucalipto, s/n

Tlfo. 419 94 00 (5 líneas)  
Tlfo. 334 01 01  
Tlfo. 45 39 18  
Tlfo. 23 06 11

**PROYECTE SUS OBRAS CON SEGURIDAD**

# Ya se fabrican puertas Cuesta de alta seguridad.

Concebidas; diseñadas y fabricadas desde el principio como tales puertas de seguridad no son, en ningún caso un blindaje "añadido" a una puerta cualquiera, por lo que reúnen condiciones óptimas de seguridad, sin perder belleza. Son puertas que conservan el mismo estilo que las del resto de la casa y en maderas de las mismas clases de todas las puertas Cuesta.



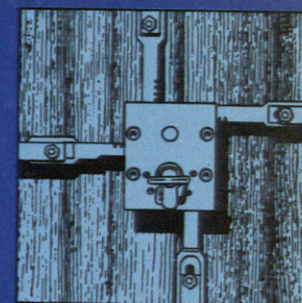
- La colocación de las puertas Cuesta de alta seguridad es tan fácil como la de una puerta convencional.
- Con placa de blindaje colocada en la parte anterior de la cerradura, imposibilitando el acceso a ésta.
- Placa de acero con tolerancia en los bordes, lo que permite "reparar" la puerta si existe problema de colocación y además, en caso de incendio, no hay peligro de bloqueo en el marco, al dilatarse el acero.
- Cerradura central de alta seguridad, con 4 cerrojos que enclavan la puerta en el marco en 4 puntos claves.
- Llave extraplana, irreproducible, con entrega de tarjeta de identificación.
- Marco asegurado mediante 5 tacos de acero expansivo de 15 cms. de largo que atraviesan el marco penetrando en el tabique.
- Las puertas Cuesta de alta seguridad se entregan terminadas, con cerradura incorporada y mirilla de gran angular.

Toda la gran experiencia en la fabricación de puertas la pone ahora Cuesta en las de alta seguridad.

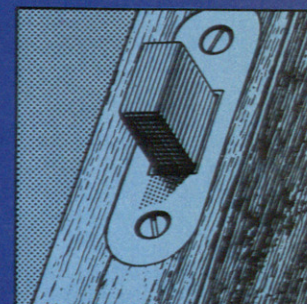
**Puertas**  
**Cuesta**   
un nuevo estilo en la alta seguridad.

Manufacturas de la Madera Cuesta, S. A. Fábrica y Oficinas Generales:  
General Mola, s/n. Teléf. 16 01 00. VILLACAÑAS (Toledo)

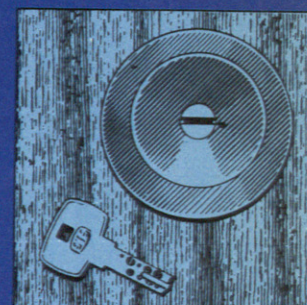
DELEGACIONES: • LA CORUÑA c/. Rubine, 49 - Apartado 411. Teléfs.: 27 52 11 - 27 52 90 • ASTURIAS Avda. de Simancas, 49/bajo. Teléf.: 36 93 22. GIJÓN • ZONA CENTRO c/. Serrano, 213-1.ª - Teléfs.: 250 24 36 - 250 24 08 MADRID-16 • SAN SEBASTIAN c/. Prim, 29. Teléfs. 46 37 66 - 27 97 35 • ALICANTE Avda. de Marquesado, s/n. Teléf. 78 12 74. DENIA (Alicante) • MURCIA c/. Marqueses de Aledo, 17 bajo. Teléf. 80 01 89 ALCANTARILLA (Murcia) • VALENCIA c/. Cervantes, 13. Teléf. 285 19 74. OLIVA (Valencia).



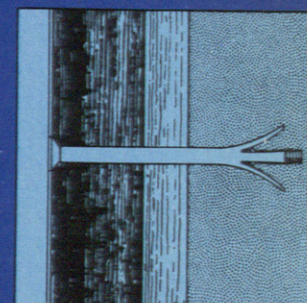
DETALLE DE LA CERRADURA



DETALLE CERRADURA PUNTO CLAVES



CERRADURA Y LLAVE EXTRAPLANA



TACO EXPANSIVO

# Exposición: La arquitectura de hierro y estaciones

*Durante los meses de junio y julio en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid tiene lugar una exposición titulada, «La Arquitectura de Hierro y Estaciones. Su incidencia en el desarrollo de la ciudad». A continuación presentamos un breve resumen del contenido de la exposición.*

## Las Estaciones y la Arquitectura de Hierro en Madrid

De todos es conocida la transformación que en el campo de la tecnología de la construcción produjo el proceso de la Revolución Industrial. Su presencia en la ciudad histórico-tradicional tenía algo de reto al pasado. Pensemos en la estación de Atocha montando su armadura de acero, frente al Hospital General de Sabatini, bajo la mirada atenta del Observatorio de Villanueva, o en el mercado, en hierro, de la Cebada inmediato a la venerable arquitectura del Hospital de La Latina. Este choque, que indudablemente sonaba como un golpe de gong, suscitó una fuerte polémica cuyos últimos ecos reverdecen hoy cada vez que desaparece uno de estos colosos de fundición.

El hierro, como material de categoría arquitectónica, tuvo entre nosotros fervientes partidarios al tiempo que obstinados detractores que temían por la muerte de la arquitectura a manos del frío producto industrial. Esta fue una cuestión inicial, la de la garantía estética del nuevo material, que dividió en dos bandos muy diferenciados a nuestros críticos.

Las tres estaciones de Madrid culminan, el proceso de aclimatación de esta nueva arquitectura en hierro que como mercados, viaductos, pasajes cubiertos, circos, frontones, etc., fue apareciendo en la ciudad desde los últimos años del reinado de Isabel II hasta bien entrada la Restauración alfonsina.

Las estaciones, por su parte, tenían una problemática propia diversa de la del resto de la arquitectura del hierro, al margen ahora de su distinta función y programa. Evidentemente en ellas también se planteó la duda sobre su consideración como monumento arquitectónico o como simple arquitectura industrial, sin caer en la cuenta de que ambas realidades no eran incompatibles.

Una última cuestión de gran interés reside en la elección de la imagen arquitectónica de la estación con respecto a la de la ciudad, pues no puede olvidarse que de algún modo las estaciones se convirtieron en las nuevas puertas de una ciudad sin murallas.

## Desarrollo Histórico de la Zona Sur de Madrid

La zona Sur de Madrid que aparece delimitada entre las Rondas y el

río Manzanares, se caracteriza porque su desarrollo se ha visto condicionado por la presencia del ferrocarril. Dicho condicionamiento ha impuesto la localización de las industrias más importantes de Madrid en la zona citada, llegándose a constituir esta última como un sector en el que se han ido concentrando, a lo largo de un dilatado proceso histórico, toda una serie de empresas que han acabado marcando el carácter funcional de la misma.

A su vez, y como consecuencia de dicha concentración, las formas del crecimiento residencial han respondido a la demanda específica de las clases trabajadoras.

La Estación de Atocha fue, en efecto, la primera estación con la que contó Madrid. Su primera explotación fue protagonizada por el Marqués de Salamanca.

La Estación del Norte, concretamente, fue concedida su explotación al llamado Crédito Mobiliario Español, que no era otra cosa que la sucursal española del Crédito Mobiliario de París.

Una vez construida la Estación de Atocha, se planteó la necesidad de que la ciudad de Madrid contase con una única estación central. Esta dio lugar a un amplio debate político que, al final, se orientó hacia la idea de que dicha estación central no se localizase en otro lugar que aquel que ya ocupaba la citada estación.

Cualquier estación que se cons-

truyese, con posterioridad a la de Atocha, tendría que mantener una estrecha relación con esta última, o bien constituirse ésta como la única cabecera de línea de sucesivas concesiones.

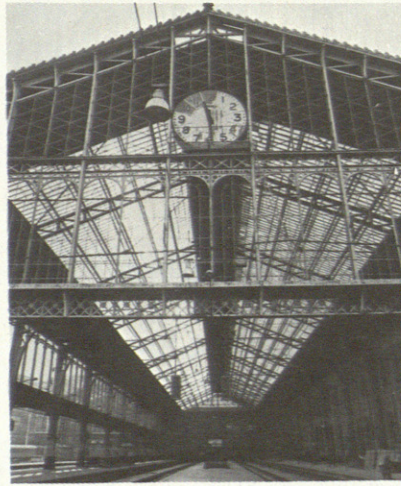
Es así como aparecen estaciones como Norte, Delicias y Atocha, ligadas a las líneas «Caminos de Hierro del Norte de España», «Madrid-Extremadura y Portugal» y «Madrid-Zaragoza-Alicante», respectivamente.

Cuando se proyectó la estación del Norte, se planteó, al mismo tiempo, la necesidad de contar con una línea ferroviaria que uniera dicha estación con la de Atocha. Se trata del llamado «Ferrocarril de Contorno», que aun hoy día aparece configurando el carácter funcional de la zona que atraviesa. Sobre dicha línea se apoyan las estaciones de Imperial, Peñuelas y Delicias.

Este ferrocarril de contorno se constituye como el elemento generador del carácter industrial de la zona.

La sucesiva localización industrial se ha ido desarrollando, alcanzando su cota máxima en los años 60 de nuestro siglo.

La presencia del ferrocarril en esta zona sur de Madrid, ha supuesto la generación de factores productivos que han incidido en el desarrollo industrial. Estas industrias han permanecido en la misma hasta, prácticamente, los años 60 estrechamente unidas al ferrocarril. ■



GRUPO  
Casa & Jardin



**Casa & Jardin**



**DARRO**



**saisa**



**DE NATURA**



**ESTAÑOS  
DE PEDRAZA**



**DADIN,S.A.**

PROYECTOS DE ARQUITECTURA INTERIOR Y DECORACION  
Para información del Grupo de Empresas, c/ Padilla, 32·MADRID-6·Tel. 2 76 76 04

**forjados  
reticulares  
con moldes  
recuperables**

Avda. Generalísimo, 52  
Tel. 459 26 54  
Télex. 42210  
MADRID-16

Príncipe de Asturias, 46  
Tel. 228 19 87 - 217 57 60  
BARCELONA-12

Avellanas, 14  
Tel. 332 33 10  
VALENCIA-3

**in**®



- \* Cubetas plásticas y ligeras.
- \* Desencofrado a los tres días.
- \* Reducción de volumen de hormigón por m<sup>2</sup>.
- \* Reducción de mano de obra.

ANDAMIOS **in**. S.A.E. SUMISTRA JUNTO, CON  
SUS MOLDES RECUPERABLES, LA ESTRUCTURA  
AUXILIAR VERTICAL DE APEO, RESOLVIENDO  
DE ESTA FORMA EL ENCOFRADO COMPLETO

# Cartas a la revista

## A vueltas con la Castellana

Estimados compañeros:

Qué mal tirados 7.000 ejemplares de nuestra revista profesional en la publicación n.º 222. «La Castellana», qué gran tema para escribir, para pensar... y todo se quedó en un «paradigma Capitel» y penosas consideraciones Pérez Pita.

Atentamente,

**Elías Rodríguez-Viña Glez.**

Querido amigo,

Te envío una carta disquisición muy personal, pero también muy sincera —pese a sus tonos cáusticos o polémicos, sobre el tema «Castellana».

Creo que es importante abrir y ampliar polémicas concretas y superar estrictas especializaciones profesionales (los urbanistas publican en Ciudad y Territorio, v. g.).

Sólo te ruego que si no le podeis dar cabida en el próximo número de vuestra, por asegurar la continuidad en la discusión, me lo hagais saber y me reenvíeis el trabajo.

Un abrazo

**Ramón López de Lucio**

### A vueltas con la Castellana: Intervención marginal en una discusión académica

«La majestad de los cargos públicos debe corresponderse con la de los edificios donde se ejercen; la grandeza de la arquitectura está unida a la de la ciudad y la estabilidad de las instituciones se suele medir por la solidez de los muros y bóvedas que las cobijan» (\*).

En los últimos dos años algunas revistas profesionales dedican una notable atención al Paseo de la Castellana madrileño; como eje «capaz de sintetizar el conjunto de la cultura arquitectónica y de las distintas intervenciones urbanas a lo largo del tiempo» (1), como locus privilegiado en que se realiza, por obra y gracia del gran capital, la añorada «ciudad análoga» de dicha cultura. Lo primero que habría que preguntarse es la causa de este creciente interés por la arquitectura bancaria, hotelera y empresarial.

Quizá la respuesta sea que la arquitectura —y con ella la crítica profesional— siempre ha sentido una irresistible atracción por los temas y los edificios que en cada momento histórico representan y ensalzan el poder —los patronos áulicos, los clientes de excepción que, asalariando para su mayor gloria o beneficio— a técnicos y artistas, les permiten magnánimamente gozar de los reflejos de aquélla, amplificadas en los particulares parnasos que cada profesión busca como medio de autoidentificación, de jerarquización de los valores y de las obras individuales.

«Los hombres más poderosos han inspirado siempre a los arquitectos; el arquitecto ha estado en todo momento bajo la sugestión del poder...

La arquitectura es una especie de elocuencia del poder expresada en formas, elocuencia que unas veces persuade e incluso lisonja y otras veces se limita a dictar órdenes» (2).

Sólo en momentos críticos, momentos de debilidad, los poderes constituidos, por ejemplo, en torno a la gran crisis de 1929, los ojos se vuelven hacia los problemas cotidianos, hacia la ignorada ciudad real; la arquitectura académica de los cenáculos desciende —es demasiado difícil, arriesgado, incluso inelegante, ignorar por más tiempo la situación— a la calle repleta de irrelevantes datos empíricos, de incómodas evidencias sociológicas. No deja de ser curioso e instructivo como en la actualidad, instalados desde 1973 en una crisis de amplitud y proporciones desconocidas, se trate —en un intento por lo demás inútil— de ignorar la situación, de refugiarse por enésima vez en los profesionalismos, en las autonomías disciplinares.

En arquitectura este repliegue adopta las maneras de un nuevo eclecticismo, de urgentes recuperaciones historicistas, de interés por los grandes estilos, de atención a la gran arquitectura. De ahí la ambigua recuperación de los años 40, las infinitas propuestas compositivas en base al inocuo juego de ajedrez de los ensanches, los arriesgados «interventos» sobre los tejidos históricos (3) (¡qué lejos y «pasado de moda» queda ya el conservacionismo de los 60!), la atención renovada hacia los nuevos monumentos multinacionales que decoran los grandes ejes de las capitales del capital.

Paradójicamente parece buscarse la respuesta a las incertidumbres del futuro en los símbolos de las instituciones y las clases que atentan a la esperanza en el presente, en la existencia incluso de ese futuro...

La segunda pregunta que, ingenuamente, me planteo a continuación es el porqué de la ignorancia o el desinterés hacia los aspectos procesuales, históricos, funcionales implicados en la construcción y reconstrucción de ejes representativos como el de la Castellana. ¿Quizá por que el dato histórico o económico, el análisis de contenidos, no interesa por su obviedad, por su sempiterna recurrencia a la cantinela de la especulación?

Eso se nos viene a decir: la arquitectura es un «todo significante», como objeto de arte posee sus propias leyes y expresa formalmente sus propios contenidos. Pero entonces, ¿qué significado tienen aseveraciones tales como que «la transformación del Paseo y la finalización del Generalísimo son de un resultado muy precario en cuanto a imagen se refiere» o que en la calle de Alcalá la ordenación y la arquitectura «han caminado parejas, persiguiendo objetivos lúcidos y sencillos, por lo que el resultado es bastante satisfactorio» (4).

¿Es que acaso el resultado en términos contables —y de imagen también— es menos satisfactorio para el Bankinter de la Castellana que lo fue hace 50 años, y lo sigue siendo, para el Banco Central de Alcalá? ¿De qué «imagen», de qué «escenario» se nos habla? En cada momento histórico las instituciones dominantes se expresan físicamente de acuerdo con códigos diferentes, que expresan sus necesidades objetivas vestidas de las formas y tecnologías más prestigiosas y modernas.

El Banco de Bilbao de Saenz de Oiza, aparte su factura exquisita que nadie niega, expresa —incluso con independencia de los deseos y los gustos de su autor, más bien diríamos del intérprete profesional y colegiado de la necesidad objetiva del edificio mismo— con su colosal altura y rotundidad, con su privilegiada situación en el vértice de los ejes Castellana-Rondas, con sus destellos tornasolados que pueden cegar al desprevenido transeúnte, la gloria y la potencia del gran capital financiero.

«El más alto sentimiento de poder y de seguridad se expresa en aquello que posee “gran estilo”. El poder que no tiene ya necesidad de ninguna prueba; que desdén el agrandar; que difícilmente da una respuesta; que no siente testigos a su alrededor; que vive sin tener consciencia de que exista contradicción contra él; que reposa en sí, fatalista, una ley entre leyes: esto habla de sí mismo en la forma del gran estilo» ... (5).

Y así, como describe esta incursión del incómodo «intempestivo» de Sils-Maria, así se expresa este edificio; ese vacío —que entendemos sienta Capitel en la Castellana, pero que creemos erróneamente reprocha a los arquitectos o a disposiciones urbanísticas «mal concebidas» o «contradictorias»— es el vacío que el irresistible poder financiero de nuestros días crea a su alrededor; *sin necesidad de testigos «de a pie»*, sin necesidad de configurar un espacio urbano concreto, «compacto y continuo», marco de la vida colectiva, de esa añorada «vida urbana»; rotundo, inexpugnable pero visible y observable como un monolito vivo, increíblemente habitado por dentro, dictando leyes que nos afectan a todos, que, a su debido tiempo, podrán contribuir a la realización de nuestro destino —arquitectos, críticos, urbanistas, todos por fin hermanos.

Porque lo que nos resulta atractivo de la calle de Alcalá o de la Gran Vía es la expresión que son de un poder aún menos omnimodo —aunque ya inmenso—; es nuestra *nostalgia* de un equilibrio hace tiempo sobrepasado, que cobra su carácter atractivo para nosotros tan sólo por el transcurso del tiempo.

En la calle Alcalá o en Gran Vía la gloria del poder se expresa colectivamente, todavía no se individualiza de esa manera provocativa y arro-



lladora que nos desagrada en la Castellana; lo significativo en sí es la *calle*, con su anchura de 35 a 50 m., inusitada en su época, con la altura de sus edificios, con la solidez y la riqueza de sus paramentos y de sus aditamentos —columnatas, frontones, chapiteles, carros capitolinos, aladas figuraciones del dinero—, cada uno tratando de individualizarse, de sobrecoger un instante pasajero, en esa «sinfonía» que la uniformidad de la alineación y la obligada medida de las medianeras compartidas procuran. Pero, pidiendo excusas por la incursión de la historia (¡ah, si se pudiera eliminar la memoria colectiva!), recordemos un instante el precio que pagó la ciudad vieja y sus habitantes por la composición de esa sinfonía llamada Avda. de José Antonio (¿hasta el 25 de junio?). Porque, queramos o no, ésa es la medida de referencia cuando se habla, más aún cuando se juzga y se «compara», de una imagen, de un escenario urbano.

Si no es muy fácil caer en los apriorismos estéticos del «me gusta»/«no me gusta», sin salida posible, salvo la delimitación precisa de los cam-

pos del confort personal y de las afinidades grupales.

En Alcalá, en Gran Vía los bancos coexisten con los hoteles, los almacenes, los cines, las viviendas, con las cafeterías y las zapaterías, incluso con las iglesias (¿qué iglesias hay en el eje Castellana?); —lo espiritual es un poder en decadencia, lenta (no hay necesidad de alarmarse) y coexisten con una densidad y compacidad muy distinta a como lo pueden hacer en determinados tramos del otro eje, el «representativo»—, en la obscura contraposición terminológica entre «funcional» y «representativo» que plantea otro reciente trabajo sobre la Castellana (6).

En la Gran Vía o en Alcalá ningún agente urbano es tan poderoso aún —o tan orgulloso— como para definir su propio espacio, como para controlar su imagen total; el poder financiero se expresa aún colegiada o corporativamente, define «su» calle, se individualiza en esquinas privilegiadas o en fachadas ampulosas pero continuas.

La calle se define todavía como un espacio de uso colectivo, el tráfico rodado se adapta aún a las reglas del peatonal —longitud total, anchura de las aceras, frecuencia de las interrupciones—. La carga simbólica, la lectura del mensaje de poder que transmite cada edificio, se realiza *frontalmente*; porque la velocidad peatonal lo permite. La lectura axonométrica o perspectiva es, sin embargo, una lectura a «vuelo de pájaro», a alta velocidad; una fachada plana, continua, sería omitida y esto no lo consiente el banco correspondiente. La Castellana corresponde a un estadio del desarrollo del capital que ha hecho posible —lujo asequible a la vez que necesidad insoslayable para su desarrollo— la posesión cuasimayoritaria de un automóvil.

Los mensajes en la Castellana saben ser visibles, legibles, a distancia y a velocidad; de ahí la disposición exenta de sus hitos, de ahí la transición desde el eje de Prado-Recoletos, más antiguo, al de la Castellana, re-construidos, y al de Generalísimo, proyectado ex-profeso.

La diferencia entre el «strip» de Las Vegas y la Castellana no es otro más que el tipo de mensaje (de orden) a transmitir. Aquél, por su ligereza y liviandad, puede adornarse con la policromía pasajera y frágil de los fluorescentes y las arquitecturas feriales; éste, encarna la médula del sistema, sólo admite la solidez en el dominio de las tecnologías de última hora (o de penúltima —muros cortinas, estructuras colgadas—, España país subimperialista, Banco de Bilbao, Torres de Jerez, la contención en el adorno con los ropajes de las modas más sugerentes (el edificio artefacto, **Banquión**; el edificio cascada; el edificio-pedestal, la **Unión** y el **Fénix**; el edificio-espejo de **Carvajal**; el edificio-pirámide; el edificio-encaje; etc.).

No busquemos en la Castellana el espacio para vivir, ni siquiera para vivir el consumo colectivo

de la compra en la zapatería de lujo —sería un descrédito para el Banco que controla las fábricas que surten a los almacenistas que a su vez... etc.

La Castellana es un espacio representativo y funcional; representativo de las firmas que son capaces de comprar 1.500 m<sup>2</sup> de su suelo (¿cuántos cientos de millones?), de soslayar o modificar ordenanzas y derribar palacetes de una aristocracia hace decenios suburbanizada, representativo de una sociedad industrial desarrollada y orgullosa de su «desarrollo», de una concentración monopolista que traduce la estructura económica y política del país en unas docenas de «leyes» autónomas que se expresan a sí mismas en sus edificios, que deben ser por tanto diferenciados, individualizables: brillantes, resplandecientes, altísimos, delicadísimos, mastodónticos, etc.

De igual manera que se utilizaron los eclecticismos de fin de siglo para individualizar fachadas, se emplean ahora las tecnologías, los colores, los materiales, a fin de construir referencias inusitadas pero prestigiosas, casi todas las posibles: el agua, rumorosa, el sol cegador, el oro y la plata, la pirámide imperial, la columna que toca —quizá sostiene— el cielo...

A lo mejor lo que nos quiere decir **Capitel** y otros críticos es que este espacio de referencias abstractas y aisladas, de hitos monolíticos encerrados en su poder que a su vez nos tiende redes indescifrables e inevitables (¿quién ocupa ese despacho de la planta dieciséisava de la **Unión** y el **Fénix**? ¿cómo es y qué piensa?), que éste es un *espacio inhumano, imposible*.

Pero esto —que es realmente el subtexto, la lectura íntima de aquellas quejas— no es un problema ni de «arquitectura», ni de «urbanismo» (contraposición ensanches/ciudad abierta), ni de composición. Es, señores, otro problema.

Y como esto quería sólo ser una intervención marginal no nos adentremos ahora en su investigación. Maestros tiene la Santa Madre Iglesia. ■

Ramón López de Lucio  
Junio, 1980

- (1) A. CAPITEL: «Un paseo por la Castellana. De Villanueva a "Nueva Forma"». *Arquitecturas-bis* 23-24, 1978.
- (2) F. NIETZSCHE: «*Crepúsculo de los ídolos*», 1888.
- (3) ALBERTI: «*De re aedificatoria*» 1558.
- (4) Como última muestra, después de las «Romas interrrotas» y de los Seminarios de Santiago, etc., la exposición sobre las «10 immagini per Venezia»: «Mostra dei progretti per Cannaregio Ouest. Venezia ala Napoleonica. Aprile, 1980.»
- (5) Citas extraídas del artículo de A. CAPITEL, «A vueltas con la Castellana: su transformación arquitectónica reciente», *Arquitectura* n.º 222, enero-febrero 1980.
- (6) F. NIETZSCHE: «*Crepúsculo de los ídolos*», 1888.
- (7) E. PEREZ PITA: «Madrid, la Castellana. Consideraciones acerca del Eje Norte-Sur de Madrid», *Arquitectura* n.º 222, enero-febrero 1980.

# Cartas a la revista

## Breve historia de la Castellana (En forma de entrevista)

D. Vicente Olmo nos ha enviado una separata de la Revista «La Voz del Colegiado» del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de marzo, 1971, que entendemos puede aportar más datos a la polémica surgida sobre la Castellana.

— *Sabemos que ha sido usted el Ingeniero que ha construido la actual Avenida del Generalísimo.*

— Es cierto. ¿Qué le interesa saber?

— *Nos podría usted hablar de sus características técnicas.*

— La verdad es que como realización técnica no tiene nada de particular. Una calle no puede presentar un valor técnico. Y el que sienta curiosidad no tiene más que darse un paseo por ella. Desde Joaquín Costa o Raimundo Fernández Villaverde hasta la plaza de Castilla puede recorrer 2.200 m. con una suave pendiente poco superior al 2 por 100. Salvo la contaminación del aire, un ejercicio conveniente para ancianos.

— *¿No será su modestia la que le hace restar mérito a su labor?*

— Le contestaré que las personas que hacen alarde de modestia siempre me han irritado. En cambio, me divierten extraordinariamente los pedantes, y entre ellos me encuentro muy a gusto.

— *Pero algo habrá en su obra que merezca un comentario...*

— Podría estimarse como solución original y previsor la disposición a lo largo de sus calzadas laterales de zonas de estacionamiento en sombra. Son unas pequeñas dársenas con acceso orientado en el sentido de circulación y que están separadas por unos estrechos límites cuya función es defender de las agresiones de los coches unos árboles que proporcionan sombra y aumentan la zona verde. Forma una compenetración entre la zona utilitaria y la zona arbórea. Como se proyectaron en una época en que no tenía coche más que la gente bien relacionada, considero que tienen un cierto mérito previsor.

El Sr. Olmo hace una pausa y me dice con cierta pasión:

— ¡Ah! A propósito de árboles. Los periodistas encuentran un tema fecundo para estimular su imaginación metiéndose con los ingenieros porque tratamos de reducir la cifra de suicidios en carretera quitando algunos árboles que ofrecen peligro. Puede Vd. decir que yo, como muchos ingenieros, he plantado más árboles que todos los periodistas juntos, no sólo de España, sino quizá del mundo occidental.

— No dejaré de decirlo. Pero veo que dentro de la prolongación de la Castellana hay más técnica de la que yo me imaginaba...

— A mí la palabra «técnica» me inspira un profundo respeto y no quiero aplicarla a lo que no la merece. Pero, si le parece, le puede hablar de la historia de la Avenida del Generalísimo, que no deja de tener sus aspectos pintorescos.

— *En verdad creo que podría resultar interesante.*

— Yo lo creo absolutamente necesario. Porque, de no hacerla, alguien podría suponer que yo era «el» que había hecho la Avenida del Generalísimo, cuando soy tan sólo «uno de los» que han hecho la grandiosa realización. De modo que hacer historia es hacer justicia.

— *Pues venga la historia. Le interrumpiré lo menos posible.*

— Lo que crea conveniente. No me importa. Allá va, empezando por la «prehistoria». No tema que le hable del tiempo de los cartagineses, sino de cuando yo era algo más joven que lo que es usted ahora. Entonces —me refiero a los felices años veinte y al comienzo de la inquietante década del treinta— Madrid acudía al Hipódromo de la Castellana en donde no llamaba la atención ver a caballeros con chaqué y chistera de color gris y a las damas elegantemente vestidas. Cuando acababan las carreras, podía uno continuar disfrutando de la noche en el restaurante al aire libre. Pero aquel recinto de tan grato recuerdo era también «el tapón del Hipódromo». En efecto, Madrid se estaba quedando pequeño y su crecimiento natural tropezaba con el Hipódromo. A su sombra, hacia el Norte, estaba el campo libre con un par de fincas señoriales, alguna que otra de tipo más modesto y algunos almacenes y naves. En resumen, una zona sin la densidad de población que había congestionado la carretera de Chamartín y la calle de Bravo Murillo. Por allí se podía hacer una expansión grandiosa y la prolongación de la Castellana estaba en busca de autor.

Quiero ahora rendir homenaje a ese autor: el arquitecto don Secundino de Zuazo Ugalde, que era un gran artista y, además, un hombre de gran visión y de gran empuje vital. No hace mucho asistí dolorido a su entierro recordando una época ya lejana de feliz colaboración.

Zuazo había ganado un concurso internacional abierto por el Ayuntamiento de Madrid para premiar el más acertado plan de expansión urbanística. Y allí estaba la prolongación de la Castellana que saltaba sobre el Hipódromo y con una recta de características que la asemejaban con la que va desde Tullerías hasta el Arco de Triunfo de la Estrella, llegaba hasta donde está hoy la plaza de Castilla.

Era ministro de Obras Públicas don Indalecio Prieto y hacia fines del año 1932 había solicitado el asesoramiento de Zuazo para sus planes de engrandecimiento de Madrid. Y Zuazo le sugirió tres realizaciones de enorme trascendencia: la prolongación de la Castellana, la solución del sistema ferroviario de Madrid con un eje central subterráneo que desde la estación de Atocha de la Compañía de Madrid a Zaragoza y Alicante (M.Z.A.) atravesaría Madrid de Sur a Norte bi-

furcándose luego para enlazar con las vías de la Compañía del Norte en Las Matas y con el futuro ferrocarril Madrid-Burgos. Y, por último, los Nuevos Ministerios.

Aunque metido a historiador, me repugna citar el mote vil que la pasión política, quizá movida por ciertos intereses, puso a esta genial visión que tan grande influencia ha de ejercer sobre la vida madrileña. Treinta y cinco años más tarde, gracias al dinamismo y eficacia de otro ministro de Obras Públicas, don Federico Silva Muñoz, se encontró Madrid con unos trenes que le unen con la sierra, accesibles desde varias estaciones situadas en su centro y, como por arte de magia, con un expreso titulado «La Puerta del Sol» que le enlaza con París sin transbordo en la frontera.

Volviendo al año 1932, Zuazo, no sólo hizo a Prieto una proposición triplemente grandiosa, sino que esbozó los organismos que debían llevarlas a cabo. Uno de ellos el Gabinete Técnico de Accesos y Extrarradio de Madrid. El propio Zuazo dibujó con su temperamento de artista el emblema del nuevo organismo de Obras Públicas: la bella silueta de la Puerta de Alcalá de Madrid, quizá la más elegante de la urbe, con sus cinco arcos dando cobijo a las letras iniciales del organismo, G-T-A-E-M.

Ni Carlos III, ni Zuazo han llegado a ver la airosa silueta de la Puerta de Alcalá apabullada por la mole de un gran edificio que, edificado sobre un solar que el Ayuntamiento vendió, *nos ha resultado estar* en la alineación que prolongando el eje del tramo de Alcalá entre Cibeles e Independencia, llega hasta la esquina de José Antonio-Caballero de Gracia y Alcalá, y que ofrecía a madrileños, españoles y turistas extranjeros una de las más bellas perspectivas urbanas de Europa.

Si en París, allá por la estación de Saint-Lazare, se solicitase autorización para edificar un rascacielos de 40 pisos, es seguro que el organismo municipal competente informaría con un ¡alto!, ¡que nos plancha la perspectiva de la Opera desde la Avenida del mismo nombre! Y el edificio tendría su altura limitada a lo conveniente por razones estéticas. Por eso he subrayado en el párrafo anterior: *nos ha resultado estar*. Porque aquí ha sido una desagradable sorpresa.

— *Me permito comentar su sentido crítico hacia el Ayuntamiento de Madrid, señor Olmo.*

— A mí me gusta criticarlo todo y el Ayuntamiento de Madrid no habría de ser una excepción. ¿Dónde estábamos, por favor?

— *En la creación del Gabinete Técnico de Accesos y Extrarradio de Madrid.*

— ¡Ah, sí! De extrarradio, en singular. No extrarradios como dice mucha gente. Pues bien. Prieto creó dicho organismo y nombró a Alberto Laffón como director. Alberto le pidió un par de

## Vicente Olmo Ibáñez

ingenieros para ayudarle y le dio mi nombre. Así empezó mi relación con la Castellana. Prieto nombró también a José Marín Toyos y a Silverio de la Torre. Silverio, gran persona, gran ingeniero y gran amigo, vive en Londres desde 1939 y quiero dedicarle aquí un entrañable recuerdo como uno de los hombres de la Castellana, en aquella época tan activa y grata de trabajo en común. Por desgracia, Alberto Laffón y José Marín Toyos nos faltan y dedico a su memoria y a la de Secundino Zuazo un emocionado recuerdo de amistad y de gratitud.

Zuazo, a pesar de su excepcional personalidad y de ser el talento creador del Gabinete y de sus más inmediatas empresas, los Nuevos Ministerios y la prolongación de la Castellana, tenía la elegancia de respetar discretísimamente nuestra acción. Fue un inteligente y agradable compañero y un magnífico colaborador. El ministro Prieto, hombre arrollador y con algunas brillantes cualidades, tomó gran cariño por nuestra labor. Todos los miércoles por la mañana venía a nuestra oficina, sita en la Plaza de las Cortes, 8, y celebraba una reunión con nosotros.

La prolongación de la Castellana exigió, como condición previa, la ocupación de los terrenos del Hipódromo, que pertenecían al Estado y que disfrutaba para su actividad la Sociedad de Fomento de la Cría Caballar de España. Se celebró el acto de desaloje, no sin cierta nostalgia por alguno de los presentes y el ramo de Obras Públicas se comprometió a construir otro hipódromo que sería, en su día, entregado a la citada sociedad.

Las obras de la prolongación de la Castellana, desde su final antiguo hasta la ronda Raimundo Fernández Villaverde-Joaquín Costa, se realizaron con una celeridad de campeonato mundial. El 28 de diciembre de 1932 se fundó el Gabinete Técnico de Accesos y Extrarradio y el 14 de abril siguiente se abrió al tráfico el trozo, tal como está ahora, incluso con iluminación.

— *Y aquí termina la primera parte de la historia. ¿No es verdad?*

— Para hablar con más propiedad, termina la historia del primer trozo. La historia tiene más continuidad y, aunque las obras de la ulterior prolongación no empezaron hasta 1939, por decisión acertada del ministro Alfonso Peña, la Castellana y su hijuela, el nuevo Hipódromo, habían de pasar por algunos avatares. Me referiré brevemente al Hipódromo. Nosotros habíamos elegido un lugar, que considerábamos reunía las mejores condiciones desde todos los puntos de vista. Es decir, campo, paisaje, proximidad a Madrid y habitación para disfrute de zonas poco accesibles y frecuentadas. Concretamente, donde está construido, en terrenos del Monte de El Pardo comprendidos entre la carretera de La Coruña, el arroyo de Valdemañán y el río Manzanares. La decisión se convirtió en cuestión de Gobierno y

la presentación del lugar elegido fue hecha ante varios ministros y con asistencia del Jefe del Gobierno, a la sazón don Manuel Azaña.

Conviene advertir que varios ayuntamientos querían que el Hipódromo fuera a terrenos de su jurisdicción y, entre ellos, el de Madrid se lo quería llevar a la Casa de Campo, que el Gobierno de la República le había donado. Se trataba, no de entusiasmo por el fomento de la cría caballar, sino de participar en las apuestas con un impuesto que dejaría apreciables beneficios.

Por otra parte, era Director del Patrimonio Nacional don Cándido Bolívar, que había emprendido una defensa inquebrantable de todos los árboles de los alrededores de Madrid y muy principalmente del Patrimonio que le estaba encomendado. Quiero hacer un elogio de esta actitud en aquellos momentos críticos y quizá tenga Madrid que agradecerle esa defensa a ultranza. El caso es que, en la elección de sitio, nosotros también habíamos considerado esa circunstancia y en el lugar elegido había unas concesiones de terrenos de labor sin casi encinas. En cambio, la instalación del Hipódromo en la Casa de Campo hubiera sido devastadora.

Pero Azaña estaba muy influido por Cándido Bolívar y también hacían mella en él las presiones de los ayuntamientos que querían llevarse la preciada presa. Examinó con nosotros el terreno y con su habitual modo autoritario dijo: «El caso está ya visto para sentencia y es desfavorable. ¡Aquí no se construirá el hipódromo!»

El pobre Alberto Laffón quedó muy desilusionado y entristecido, pues todos habíamos puesto mucho entusiasmo en conseguir que Madrid no perdiera aquella oportunidad. Yo le reconforté, y unos pasos detrás de Azaña y de Prieto le dije una frase que resultó ser profética:

— «¡No te preocupes, Alberto, que los Ministros se van y los Ingenieros se quedan!» Como resultó ser y ahí está el Hipódromo.

Cuando cambió el Gobierno vino como Ministro de Obras Públicas D. Rafael Guerra del Río. En el paseo que le dimos para su información le llevamos premeditadamente al alto de la Cuesta de las Perdices, donde estaba programado que yo le dijera señalando con el brazo: ¡Ahí es donde el Sr. Azaña se opuso a que construyéramos el hipódromo!

— ¡Ah, sí! —contestó el Ministro—. Pues, vamos a verlo.

Y el hipódromo no encontró ya más dificultades. Se hizo un concurso que ganaron los Arquitectos Carlos Arniche y Martín Domínguez, con la colaboración de nuestro inolvidable compañero Eduardo Torroja, que construyó para las tribunas una de sus más elegantes y atrevidas estructuras. Recuerdo la emoción de haber estado encima del voladizo dando saltos, a los que la estructura respondía con movimientos elásticos impresionantes.

Como detalle pintoresco quiero decir que los directivos de la Sociedad de Fomento de la Cría Caballar quisieron ver sobre el terreno cómo se desarrollaban las curvas de la pista, y como quiera que las diminutas estaquillas no eran visibles, se me ocurrió replantarlas con aquellos mismos personajes que nos visitaban, todos ellos nombres ilustres de nuestra aristocracia. Yo estaba a punto de romper a reír, pues creo que jamás un Ingeniero ha tenido el honor de replantar una curva con seres humanos de tanto rango.

Otra anécdota para terminar con el hipódromo. Todo no fue camino fácil, pues los ayuntamientos seguían apretando. En una reunión que se celebró en el despacho del Ministro, se estaba estimando la necesidad del hipódromo. Nosotros hacíamos hincapié en que no era cuestión de reconsiderar el asunto, pues se trataba de un compromiso formal entre el ramo de Obras Públicas y la Sociedad de Fomento de la Cría Caballar. De la reunión formaba parte un compañero nuestro, cuyo nombre no citaré, que estaba dormitando. De pronto despertó y, a grandes voces, exclamó: ¡El hipódromo es una diversión de señoritos y la República no tiene por qué construirlo!

Aquella sentencia hizo un efecto tremendo y yo vi el naufragio total del hipódromo. Pero tuve una improvisación genial:

— ¡En la Rusia Soviética no hay señoritos, pero la cría caballar tiene tal importancia que hay carreras de caballos!

El truco resultó fulminante y todos convinieron en que las carreras de caballos eran absolutamente necesarias. Nuestro compañero se arrepintió de su imprudencia y no volvió a rechistar. Pero yo pasé unos momentos de verdadero miedo, pues estaba temiendo que alguien, con superior conocimiento, me hubiera dicho: ¡Mentira!

Hace poco he recordado lo sucedido, pues he leído que los criadores de caballos «pura sangre» de España han importado unos *yearlings* de la Rusia Soviética. De modo que, a lo mejor, lo que yo inventé en un momento de inspiración era verdad.

— *Me decía usted antes que la Castellana tuvo que pasar todavía por algún trance difícil.*

— Es cierto. El Ayuntamiento de Madrid se puso en contra nuestra. Me dirá usted que yo tengo una verdadera obsesión con el Ayuntamiento. Pero el caso es que la solución Zuazo, de Castellana recta, fue combatida por los arquitectos del ayuntamiento que querían Castellana curva.

Era Alcalde de Madrid D. Pedro Rico, hombre simpático y con capa castiza siempre. Estaba presionado por sus arquitectos y a su vez apretaba a Guerra del Río a favor de la solución curva. Por fin, el Ministro y el Alcalde decidieron que lo mejor era echarnos a pelear a los técnicos

de cada lado, y organizaron un careo en el despacho del Ministro, con gran asistencia. Aquello iba a ser un torneo en regla.

Correspondió iniciar la discusión al Ayuntamiento. El Arquitecto Sr. Bellido era el de más categoría, pero era hombre callado y cedió la palabra a un joven y batallador compañero. Su nombre sí lo recuerdo pero no lo cito. Era amigo mío y lo seguirá siendo cuando le vea, pues hace años que esto no sucede porque ha estado en el extranjero. Tomó la palabra y nos endilgó un discurso que duró cerca de una hora. Dijo que la Castellana recta era una solución ingenieril y, por tanto, desprovista de belleza. Nos puso de vuelta y media, mientras Pedro Rico le miraba sonriente a Guerra del Río. Por fin acabó el orador con un resumen y conclusiones en que nos tiraba por el suelo, y en medio de gran expectación se me concedió la palabra. No dije más que esto:

— La Castellana es una antigua cañada y su trazado sinuoso ha sido hecho por el ganado que por allí ha discurrido a lo largo de los siglos. Ahora el Ayuntamiento quiere prolongarla con el mismo criterio.

El alboroto que se armó me impidió continuar. Yo iba a decir que un ilustre arquitecto moderno y partidario del funcionalismo como era Le Corbusier había dicho que «la calle curva era el camino de los asnos y la calle recta el camino de los hombres, que saben a dónde van», pero el escándalo me acalló. Nos echaron a todos y luego nos dijo Guerra del Río que el Alcalde Pedro Rico le había dicho en broma:

— Oye, ese técnico tuyo no me ha convencido. El que me ha hecho formar una opinión es el mío. ¡Pero en contra!

Esto no quiere decir que yo sea partidario a ultranza de las calles rectas. Una de las más bellas que conozco es Regent Street, en Londres, gracias a su airosa curva. Pero también creo que sí la perspectiva desde el Palacio del Louvre, por Tullerías, Concorde, Rond-Point y Champs-Élysées hubiera sido sustituida por una avenida ondulante, el mundo hubiera sido sustituido por una avenida ondulante, el mundo hubiera perdido la más bella creación urbana. La Castellana y su prolongación, Avenida del Generalísimo, tiene circunstancias geométricas muy semejantes. Cuando yo hice el proyecto de la prolongación, ya después de la guerra, propuse que se celebrara un concurso entre arquitectos, escultores e ingenieros para un monumento que diera adecuado y proporcionado término a la perspectiva. Precisamente para lograrla se excavó un considerable volumen de tierra con el fin de gozar del efecto estético de la concavidad desde donde estaba antes la estatua de Isabel la Católica. Ese concurso no se realizó. Es una lástima. No quiero criticar desde el punto de vista estético el monumento a Calvo Sotelo; por el contrario, me parece bello y

acertado. Pero no se distingue desde la lejanía como el grandioso Arco de Triunfo en la Plaza de la Estrella, ahora llamada de Charles de Gaulle. La perspectiva se ha perdido también con el paso superior Fernández Villaverde-Costa, situado justo en el quiebro de rasante que proporcionaba una perspectiva cóncava. También es una pena. ¡Qué le vamos a hacer! Hay un refrán alemán que dice «Not bricht Eisen». La necesidad rompe el hierro. ¡Qué no hará con algo tan frágil como la belleza!

— *Y ahora viene el final de la historia, ¿verdad?*

— Sí. Ya va siendo hora. Pero ya es breve. El Gabinete de Accesos y Extrarradio fue disuelto y sus obras y yo mismo pasamos a depender de la Jefatura de Obras Públicas de Madrid. El Ministro Alfonso Peña, de quien tan buen recuerdo guardo como atento Ministro y como simpático amigo, me encargó de la prolongación. Ya no hubo más dificultades que las de la escasez de aquellos tiempos. La necesaria sustitución de la tubería de Hidráulica Santillana exigió un importante suministro de tubería de fundición de 90 cm. de diámetro, y le lograrla representó un retraso formidable. Recuerdo que con mi buen amigo y gran Ingeniero, el simpático Sánchez del Río, entonces Director General de Carreteras, fui a visitar, recién terminado, el estadio del Real Madrid. Desde su parte más alta nos asomamos a ver las lentísimas obras de la Avenida del Generalísimo, casi paralizadas por la dichosa tubería de Santillana. Como tengo con él gran confianza, le dije: «Oye Alfonso, ¿qué te parece que le encarguemos a Santiago Bernabéu de las obras de la Castellana? Porque fíjate qué de prisa ha construido el estadio y lo despacio que la llevamos nosotros».

Alfonso se echó a reír. Conocía el problema que representaba en aquel tiempo conseguir tubería de fundición a precio «oficial». Y nosotros no podíamos comprarla de otra manera. El acero para la estructura de hormigón armado del estadio, en cambio, se podía comprar al precio que exigiese el «mercado libre».

Pero las dificultades no las pusieron ya los hombres. Por el contrario, todo fueron facilidades y valiosas colaboraciones. La Avenida del Generalísimo se hizo en equipo, y si a mí me cupo la enorme satisfacción profesional de participar en una obra de tanta trascendencia para Madrid, quiero dedicar un recuerdo a los Ingenieros Jefes de Obras Públicas que tanto entusiasmo pusieron en el empeño: D. Julio Redondo, D. Francisco García de Sola, D. Primitivo M. Sagasta, D. Federico Turell, D. Cipriano Salvatierra y D. Rafael Silvela. Terminada la Castellana hasta lo que hoy es Plaza de Castilla, se ha prolongado más allá, hasta las proximidades del kilómetro 8 de la carretera de Madrid a Francia. En

esta labor han participado como Ingenieros Jefes Enrique Martínez Tourné y Rafael Yucenga, el Jefe actual.

Quiero dedicar un recuerdo especial a D. Cipriano Salvatierra, que, cuando era 2.º Jefe, aportó una colaboración que, tanto en la Castellana como en infinidad de otras obras ha resultado eficazísima. Era Abogado, además de Ingeniero y asesoró al Ministro Peña en la preparación de la Ley de Expropiación de Urgencia estudiada por él y que en su realismo y acierto era fruto de esa doble personalidad.

Desde el comienzo de las obras del segundo trozo hasta su terminación he tenido la muy valiosa colaboración del Ayudante de Obras Públicas D. Manuel Rivas. Por su formación técnica, su entusiasta vocación y su temperamento de artista ha sido un magnífico compañero de trabajo.

— *Pero todavía podría decir algo más, ¿verdad?*

— Por supuesto. Una obra tan importante es una fuente de enseñanzas, no sólo técnicas, sino humanas. Por eso nuestra profesión es tan apasionante. Se lucha contra la Naturaleza o se busca su colaboración en nuestro esfuerzo. Pero también se lucha o se colabora con los hombres. El primer aspecto es deportivo y se vive al aire libre. El segundo tiene una dimensión humanística de enorme interés. Usted lo habrá apreciado en las anécdotas a que me he referido para dar algo de amenidad a mi relato.

— *Dígame por último. Usted ha trabajado en el Gabinete Técnico de Accesos y Extrarradio durante la República y después con la Jefatura de Obras Públicas de Madrid. ¿Dónde ha estado más a gusto?*

— Ambas experiencias han tenido su atractivo. En el Gabinete éramos unos rebeldes intrigantes, cosa muy divertida. Los ministros cambiaban a cada momento y cada uno quería hacer lo contrario que el anterior. Nosotros estábamos ilusionados por nuestras obras, y para llevarlas adelante teníamos que luchar con los nuevos Ministros. En algunos casos, cuando les empezábamos a tener de nuestra parte cambiaban y teníamos que luchar con otro nuevo. A esta doma particular, amarga y divertida al mismo tiempo, la llamábamos en nuestro argot privado «el rodeo de ministros». Dicho sea con todos los respetos, pues, en general, fueron amables con nosotros. Quisiera señalar con especial aprecio a D. José María Cid. Al término de su mandato le dimos un almuerzo de despedida, y por él conocimos ese día las intrigas de los que en aquel juego desempeñaban el papel de enemigos nuestros.

Por el contrario, la continuidad desde 1939 hasta el término de las obras tuvo siempre una influencia positiva y todo era fácil. ■

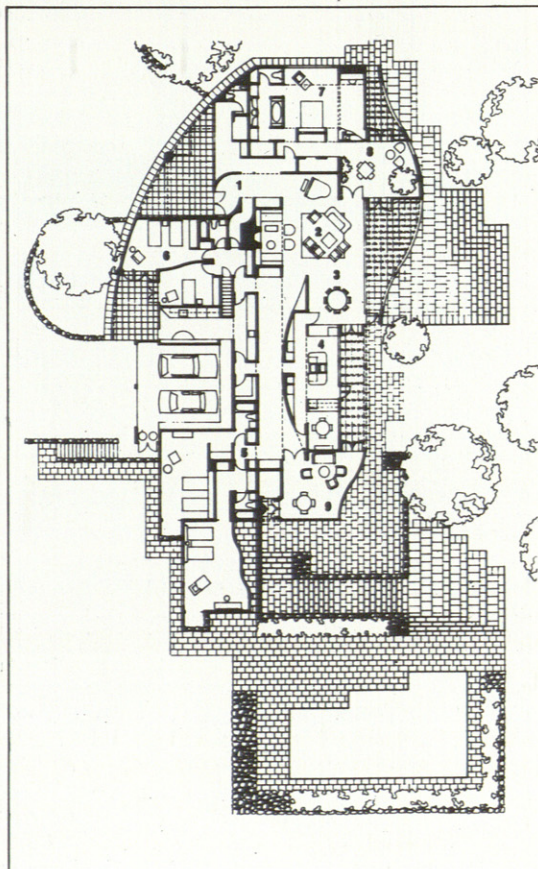
Vicente Olmo Ibáñez

# Ensalada mixta

## PRIMERA LECTURA

**P**ERO es que no te enteras, contreras, que la doble lectura lo aclara todo y es como la penicilina y el neutrino disuasorio, que te ha dado la jornada preguntona, y a ver si te olvidas de las carrozadas del Mies vendido al lobby o la momia del Lloyd con el bolo colgando que deforman el instinto natural ¡chaval!, y de eso nada monada, que ahora con eso de crecimiento cero y el incentivo fiscal lo bonito es Puerto Banús ¡toma gasolina! y el Garagia Rotunda que no sé lo que es, y paso de todo, Quasimodo; que uno, se siente capaz de reproducir el universo al que aspira ¡macho!, que eso lo dijo el Freud y el Jung y el Erich Fromm que al trazar una casa el hombre dibuja el firmamento ¡toma castaña! sobre la biosfera y el subdesarrollo, ¿entiendes?, como pasa con la Universidad Laboral de Gijón que esa, sí que yuxtapone preexistencias y *decorum* como quien lava y tenemos que mirar al extrarradio periférico para estar en la onda ¡desgraciado! y atender al *background* psicológico con la cosa semiótica y el adhocismo que tiene nombre de enfermedad, ¡oye! que todos los símbolos del alma humana se encuentran colocados allí, para que te enteres, y hay que aprender las cosas de la vida inhalando *bidonville* a base de extraordinario y todo con muchos colorines al estuco como el Moore; ¡oye! que dicen que tiene el paso cambiado y va y los pinta con diecisiete amarillos distintos como un pijama de fantasía; ¡oye, qué bestia! y además, no contamina demasiado para un cuerpo y lo puedes meter todo; ¡oye! en el mismo puchero, desde la vigueta Castilla al Gaudí y el Titanlux, pero en consenso y regla d'Hont y no, como el carroza del Venturi y la parienta, que a esos, les abandonó el desodorante y los limones salvajes, se han quedado de infantería por «gilis» con Las Vegas y la «shed» que no se lo que significa porque no lo pone desde que al Nixon se la colaron en el Watergate, por lo de las cassettes; ¡oye! que decían que eran amigos suyos ¡menudo tronco desestabilizador, mecachis en la mar!; pero nosotros es distinto, porque estamos a todo, y no somos represivos, ni obnubilados, ni monopolistas y si hace metemos animales de cine de arte y ensayo haciendo guarradas y caras de tíos con susto, como el Yamashita y edificios con forma de microcosmos y señora gorda hinchada a base de gas ciudad con la puerta en el cacharro y chinos en bicicleta, metiéndose por ahí, que todo vale; ¡oye! que la señora gorda se llama *icónica*, ¡toma gasolina!; ¡oye! que además, todos somos eléctricos radicales y alternativa de poder ¿entiendes? como el Alejandro Lerroux; ¡oye! pero en motivado y ecológico que lo dicho reproducir el universo psíquico del usuario ¿te has enterado? y mucha metáfora y doble lectura a manta ¡toma

contextualismo pragmático!, que así da gusto entender la semiótica y no con el rollo del Eco o el Garroni que no había manera de saber ni lo que decían porque no venía lo del código y me dormía y éste te lo lees como el catón, de una sentada, medio colocado y con la tía al lado por lo del calabrote de navío, que a lo mejor aprende algo.

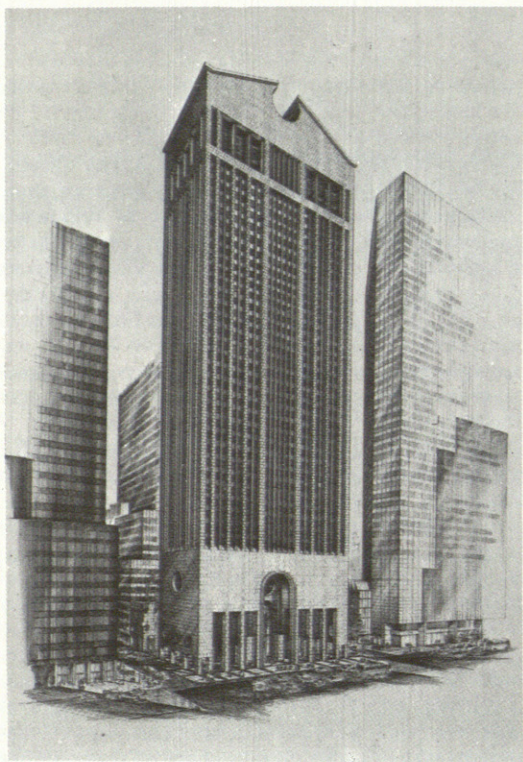


... lo mejor del trabajo deriva de los testimonios previos de Robert Stern...

Juan Daniel Fullaondo

que cosas más raras se han visto, y la Barbarella con *sudisette* y liguero, que eso ¡desgraciado! es comunicación de masas de la *affluent society* ¡toma, castaña! y no te enrolles Charles Boyer, que ahora para proyectar conviene estar un poco *intoxicated* como el Zogolovitch y el Wilkinson que eso, lo dice un español ¡qué tío!, porque si no te intoxicas es que no te sale nada y lo bonito es el aire impuro por la cosa del *miasma*, el *petrodólar* y lo *vernáculo* y me siento otro hombre de lo más *indéxico* porque hasta en Bravo Murillo encuentro mensaje autóctono y *ersatz* a manta que tampoco sé lo que es, pero me siento mucho más realizado y sardónico y no tengo síndrome y nada, y voy a hacer un *Cuatrocaminos interrotto* que se van a fundir los plomos y nada, que te olvides ya del Rossi y la cosa del *osario coercitivo* en plan *Sing Sing* que pone en la papela que es una mezcla de facha y totalitorio represivo catastrofista de no te menees ¡qué bestia! y lo mismo el Tafuri que a ése sí que la dialéctica no se le entiende ni para un remedio, para mí, que tiene cara de verdugo penene y además me han dicho que pide un dólar más por conferencia que el Stirling, que el *maromo* se pasa el día bajo el agua, por la cosa de la lacra del capitalismo opresor y es que después de eso ya me he enterado de lo que es la Arquitectura y el circuito monetario, y me gusta más que el Kamasutra; ¡oye! que llevaba unos años medio alienado con el Alba y el Oiza me tenían comido el *coco* y me dolía la muela, ¡qué tíos! manipulando el cerebelo del personal ¡menuda empanada mental!, ahora me siento liberado y de lo más lúdico, por fin, y todo lo haces con la gorra y soy el tío más *icónico* de la entreplanta y descodifico cantidad, que eso me mola ¡chaval! y si se te pone plasmas con mucho suspense unas cubiertas a base de *schlock* y *confettis* haciendo metáfora de dragón centralista devorando plusvalía con cara de Oiza que eso sí que es malo para que venga un San Jorge desnudo y con pelos en representación del colectivo y se lo coma trabajando el aperitivo en plan *hamburger West coast* y echando fuegos por la *kitchenette* de lo más inclusivo, ¿entiendes? y esto, es una maravilla en vernáculo y en cuanto me apruebe el Oiza me voy, ¡oye! en el vespino con toda la jeta *superportland* y la gafa verde para dar imagen que yo soy muy mío a que me hagan una mostra en plan monográfico antológico en el Ministerio de la Cultura y Bienestar con *playback* de la Orquesta Mondragón, ¿te enteras? que ya dijo el Evutchenko aquello tan bonito de que: «la poesía unida, jamás será vencida», ¡toma, gasolina! que la insistencia en los revés dio el triunfo a los cartagineses. Y es que no se me pone nada por delante ¡chaval! y plasmo que es una gloria

## Ensalada mixta (primera lectura)

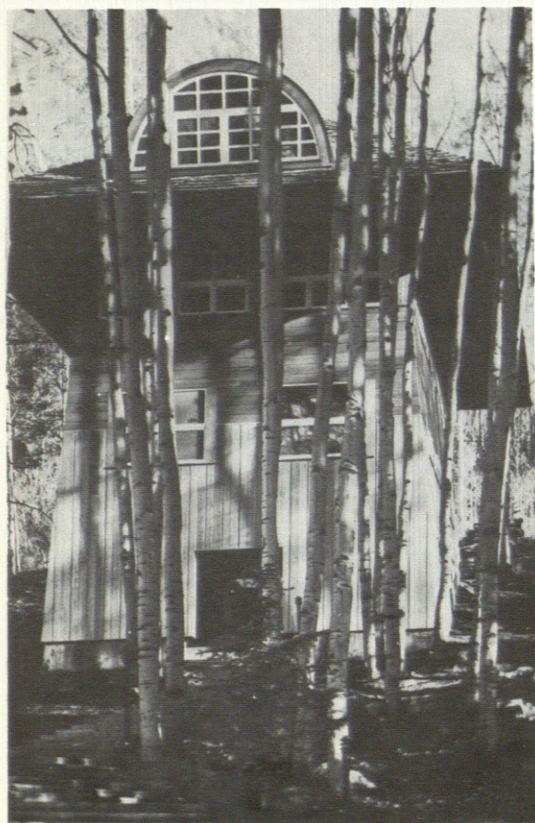


El primer monumento del post modernismo. La torre A.T.T. de P. Johnson.

verme que estamos en la recta final y desmitificamos cantidad, ¡oye! y de esto no se libra ni el potito; ¡oye! fijate al Corbu que con toda su cara de hugonote, ¡mala gaita!, le han dejado bonito el Pessac a base de tiestos de geranios en forma de huevo y cubierta vernácula, ¡toma, gasolina! que así la cosa gana en *verité* y eso es *reciclaje connotativo* y verificación temporal; ¡tronco! que el estilo moderno en plan carroza se ha terminado desde que le pusieron la bomba al chino ese ¡menudo, petardo! y ahora, lo que se lleva, es la cosa *georgiana* y enanos con *dodotis* en la entrada animal y el chino sin enterarse de la diseminación del código ¡cosa fina! pues nada, por obsoleto y no leerse lo del Yin y el Yang le ponen la goma dos y el sublimado corrosivo al *Pruitt Igoe* que es un método, mira por donde, para resolver la crisis general del diseño, ¡oye! y lo que se lleva ahora ¿te enteras? es ser un poco esquizofrénico, medio psicótico y trabajar mucho la distorsión gramatical de la sintaxis con la picadora Moulinex, ¿te enteras? y es que hemos nacido justo a tiempo y así *vany* te incluyen en la fototeca y te realizas y a hincharse, ¡toma, gasolina! que el mal gusto, que decía el troglodita del Alba, es una fuerza muy positiva, ¡oye! y que el desgraciado quería alinearme, y cambiar mi idio-



... la hábil disidencia herética de Robert Venturi...



La herencia de Venturi...

sincrasia natural y además discriminarme en el *ghetto* y voy, y no me dejo, porque ya estoy concienciado, ¡oye! que lo que no entiendo bien es lo del Lutyens, ¡oye! que a mí me recuerda mucho a Puerta de Hierro y al Gutiérrez que ese sí, que manejaba el prototipo contaminado y el fonema historicista como quien lava, ¡oye! que le daba a la tecla y le quedaba un collarino iluminista de no te menees que es lo que le gusta al *lobby* entérate, que tenemos que ser polivalentes y transformistas como lo del *pantie* para cada mujer y que si es un suponer te encargan la Delegación de Fidecaya pues voy y me distancio del *slum* que no queda propia la estampa y lo decoro en romano eléctrico con columnas ausentes y caras de faraones con la toca, ¡toma, gasolina! que parece mismamente que va a salir por la ventanilla Víctor Mature el de la caída de ojos con la túnica sagrada, que eso queda muy aparente y puertas de cilindro gran *standing* de, toma pan y moja, pintadas de purpurina como el Oiza en el Banco que lo he visto en el cine testimonio que molesta cantidad a los «chorizos» y es que, aquí no se aclara nadie, ¡oye! que aún recuerdo al *comecocos* del Seguí ¡menuda barra, oye! soltando



... el testimonio ofrecido por el edificio Bankinter y los trabajados antepechos oscuros de los dos últimos pisos...

gallinas vivas en clase para que el personal captara el espíritu de la ponedora ¿toma gasolina! y el bicho estaba atado y va un tío y larga que así no hay manera, que la ligazón y las trabas represivas coartan el espíritu del animal y lo vuelven *psicaténico* y *cipayo* de la burguesía y se pierde la espontaneidad creadora y democrática y nada, que las soltaron como al Lute, ¡la que se armó, oye! que la más gorda puso un huevo de granja avícola, ¡oye! debe ser por lo del susto y el *totem*, pero eso no viene en el libro, que lo de animales está mucho mejor en el Clotet y el Tusquets, ¡oye! que construyen para el *boer*, hay tíos que nacen de pie, ¡oye! a base de perros gigantes con motas negras y bultos sobre el ojo en el *apartheid*, que eso es lo único que desazona, ¡oye! por la cosa de la discriminación tercermundista y el Kunta Kinte y la Tse Tse, pero lo deben hacer por lo del sarcasmo socialista y eso sí que viene y se agradece mucho y lo que no entiendo es qué tiene que ver el perro de Johannesburgo con el Giorgina Belvedere que vienen juntos con flechas para arriba, ¡oye! que no me entero aunque me lo he leído cinco veces y se lo voy a preguntar con el *walkie-talkie* a un tío del colec-

tivo que sabe mallorquín y no la hinca y en cuanto lo sepa voy y me lío la manta a la cabeza, ¡oye! para hacer utopías dialécticas como churros y compilaciones *ad-hoc*, ¡oye! que eso mola mucho ¡chaval! y a plasmar como un *stajanovista* el bungalow que se trata ¡desgraciado! del *bungalow* transexual, y el *Gay Eclectic* ¿te enteras? en estado *Rococola calenbour* y encanto androgino que eso sí, queda moderno y desmitificado y voy como cierre de la antología convoco un desayuno de trabajo en Eurobuilding y les hablo con la boca llena a los del cuarto poder mientras me tomo un Danone que hace muy aparente y ecológico de la tercera lectura en *copyright* que me he inventado a ver si hacemos la *conurbación pira-siana* más caliente y liberada con eso de lo sexual en plan galaxia Marconi y la cosa de las zonas eróticas de la arquitectura que hay que trabajarlas mucho en plan reivindicación y, además, en vez de gallinas, colabora la chospa en comunicación interdisciplinar haciendo posturas para estimular la imaginación del comité paritario que eso viene en el sintoísmo ¡chaval! y no es ninguna guarrada y si no mira al Takeyama, ¡toma, gasolina!

## Ensalada mixta (segunda lectura)

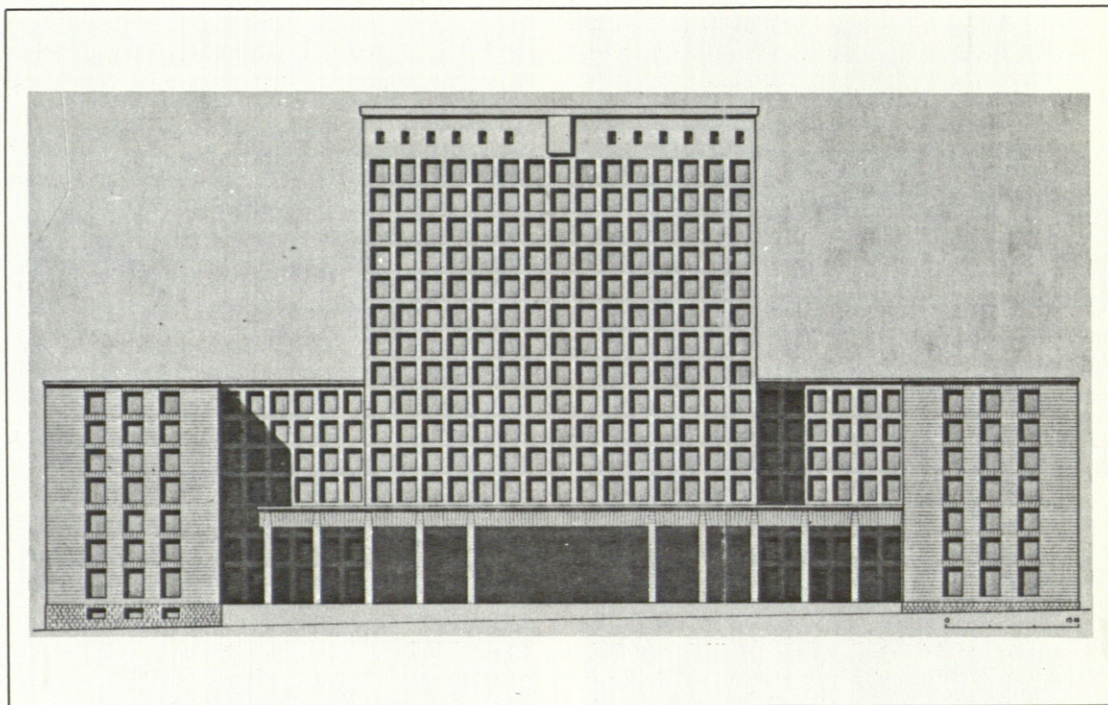
### SEGUNDA LECTURA

Y ahora, en aburrido y largo.

#### Evangelios y modas

Una de las posibles historias de los lenguajes en la arquitectura española, podría realizarse en torno a la sucesión de textos, habitualmente foráneos, que, de alguna manera, han ido jalonando culturalmente su desarrollo. Desde los lejanos testimonios de Domenech y Muntaner o Lampérez, pasando por las crónicas de Mercadal y el descubrimiento del *Vers une Architecture*, a finales de los veinte, hasta esta finisecular, prosaica, revelación de Charles Jencks, como aspirante al Parnaso de las letras arquitectónicas; sólo por limitarnos a la última treintena y a muy grandes trazos, el texto, más o menos teórico, registra con bastante fidelidad —dentro de su forzoso esquematismo— las sucesivas oscilaciones del panorama sintáctico:

- a) En los años cincuenta, Espacio, Tiempo, Arquitectura, como libro de cabecera, l'Architecture d'Aujourd'hui, Domus, el Van der Rohe de Philip Johnson, etc., como simultánea plataforma, tanto de la reevocación racionalista como de lo que Gregotti denominara, años después, «aspiración al realismo». Los catalanes, por estos mismo años, gustan de hablar también del noucentisme d'orsiano. La verdad es que Barcelona ha ido siempre un poco por libre y con cierto adelanto en relación con nuestra deslumbrada ignorancia.
- b) La obra de Bruno Zevi, a partir de finales de los cincuenta, arquitectura orgánica, Zodiac, Casabella, Wright, Alvar Aalto, Utzon... Obra Abierta de Umberto Eco...
- c) El confuso, crítico, momento del filo de los setenta. Quizá el momento más contradictorio, de lectura más difícil, nuestro cabo de las Tormentas. Al lado del sentimiento anarcoide del Mayo parisino, Viet-Nam, Berkeley, etc., la complicada y, hasta el momento, irresoluta tecnología del computer, énfasis sociológico, diseño, prefabricación, interdisciplinas, Ensayo para la síntesis de la Forma, Christopher Alexander, Reyner Banham, Brutalismo, Archigram, Utopismo, Kevin Lynch, semiótica... La lectura correcta de esta situación está aún por hacer. Y, en lo que respecta a su virtualidad en cuanto plataforma científica, las espadas siguen en alto. Quizá hemos ubicado demasiadas cosas diversas en este difícil apartado.
- d) Louis Kahn, Scully, a caballo de todo el



... entre las evocaciones paralelas del Edificio Sindical...

- e) Complejidad y Contradicción, Robert Venturi, Stern, Moore... Pop Art, Architectural Design, Las Vegas...
- f) La Arquitectura de la Ciudad de Aldo Rossi, Tendenza, Tafuri, Controspazio... Architettura razionale, Five Architects.
- g) Paralelamente, la Arquitectura Radical del nuevo Casabella, Flash Art, Land, Body, Minimal, neo-dadaísmo, etc.
- h) Por último y hasta el momento, la arribada del evangelio post-modernista.

Ya comprendo que deo en el tintero demasiadas cosas. Esta es una lectura muy apresurada. Y con la mirada atenta a una cuestión muy concreta. Y una última referencia a la hipótesis, parcialmente asumida por Zevi en sus últimos tiempos, de aplicación del grado cero barthesiano a la fenomenología arquitectónica, en cuanto mitológico objetivo de destrucción de convenciones, preceptos, y códigos oficiales, en orden a expresar la realidad sin ninguna mediación lingüística. Pese a que, como habitualmente ocurre, estas posiciones resultan difíciles de formalizar en el plano de las realidades, utilizaremos frecuentemente esta hipótesis como término comparativo del expediente post-modernista. Por lo menos,

estimulando el desacuerdo, queda garantizado el contraste.

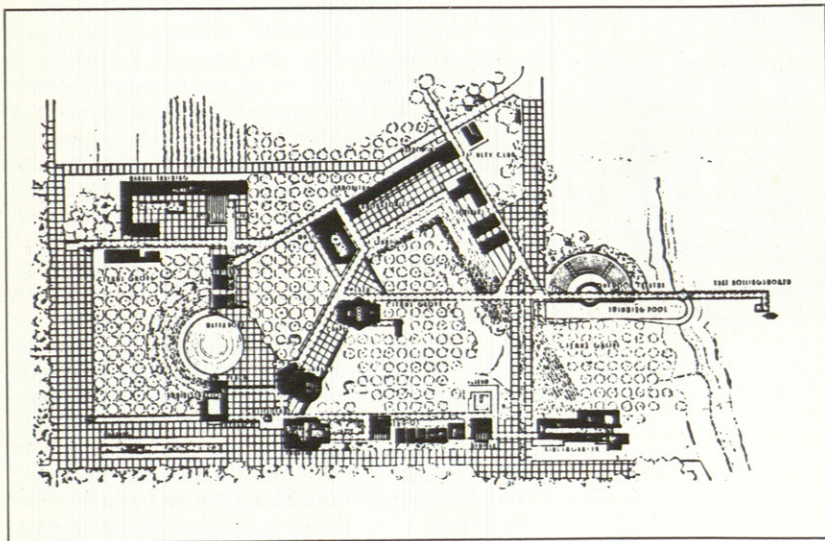
Así entendido, el proceso de la teoría en la tradición contemporánea, con todos sus aparatosos desahucios y carros de mudanza, a plazo fijo, semeja, realmente, un recorrido a caballo entre las oscilaciones de una moda más o menos manipulada (v.q. Elvis, Beatles, Elton John, Donna Summer), inevitable, como luego veremos, en este período de la evolución histórica, y el distorsionado proceso de una extraña religión, variante moderno del mito, con sus sucesivos, alternantes, evangelios, más o menos apócrifos, su jerarquía oficial, gnóstica y heterodoxa, Símbolos de la Fe e inevitables Contrarreformas. Ha sido señalado que los dioses constituyen un medio bastante cómodo para intentar hablar de la vida. Incluso cabría la individualización de alguna bipolaridad, tan cara a los esquemas de Jencks, entre la línea, digamos «ortodoxa», encarnada en una modernidad «confesional», estricta, que habría que comprender, por ejemplo, los ensayos de Loos, *Vers une Architecture*, la obra de Giedion y el primer Johnson, los Smithson, etc., etc., frente a la «heterodoxia», explícitamente reclamada de un Bruno Zevi, informalismo, Rauchenberg... Louis Kahn vendría a ser, tras el extraño, conmovido, impasse aludido, una suerte de imposible compromiso entre ambas corrientes, una frustrada operación conciliar de la que ha-

brían de surgir, parcialmente renovadas, ambas vertientes, por un lado, la «ortodoxia» en el pensamiento escolástico de un Rossi, un realista en el sentido medieval del término, y, por otro, la hábil disidencia herética de Robert Venturi y Denise Scott Browne. Y de ahí, regresivamente, el día de fiesta post modernista. Este mundo resulta bastante peculiar. Gran parte de la dificultad y falta de acomodo que experimentan algunos críticos tradicionales de arte, en su constante transvase hacia el plano arquitectónico, obedece al carácter, ya destacado por Wayne Attoe, de la crítica arquitectónica como predominantemente orientada hacia el futuro, hecho que contrasta con los métodos de trabajo en otras ramas de las artes visuales. El ensayo de Jencks es prototípico en este sentido. Pero los futuros sucesivos resultan cada vez más breves. Aunque resulte fácil de prever el éxito momentáneo, en España, de la buena nueva de Jencks, los veinte años que aún restan hasta el alarmante final del milenio, resultan demasiados para estos tiempos de zozobra y vertiginoso consumo de imágenes. (Y no solamente de imágenes. Es notorio que el desgaste referido a las sucesivas actitudes críticas, evidentemente, prevalece sobre cualquier posible, ulterior, verificación. «Toda la palabra está encerrada en ese desgaste de las palabras, en esa espuma que la lleva más lejos...») El carro de la mudanza, la comunicación del cese, se encuentran, para alarma de todos, a la vuelta de la esquina. Veremos lo que nos deparan las boqueadas del siglo. Pero, por ahora, estamos presentando los respetos a Jencks, el *disco sound* del momento.

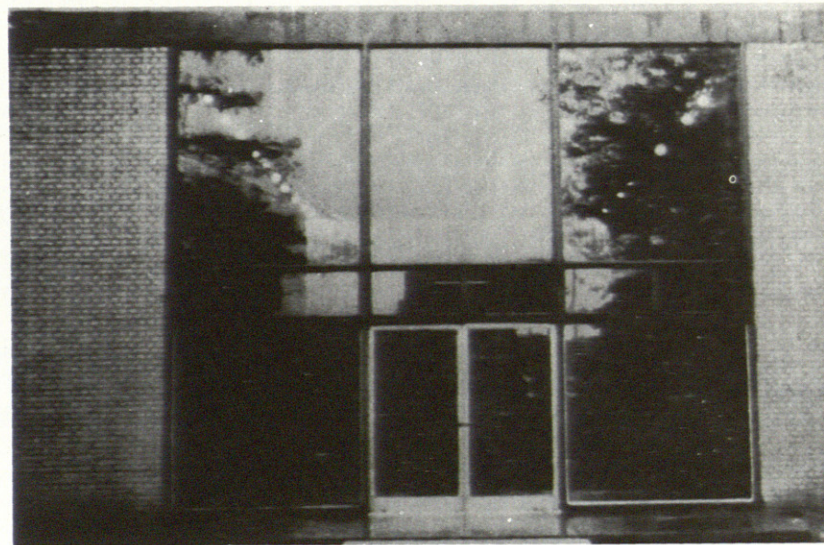
### La herencia de Venturi

En otro lugar, un ensayo sobre Manuel María Smith, he intentado describir, más en detalle, las posiciones de Jencks. Aunque no parece este el momento más adecuado para intentar repetir, inertemente, todo lo que allí quedó apuntado, vamos a procurar, con cierta brevedad, resumir algunas de aquellas observaciones. Sea el que sea el balance definitivo de su hábil proposición, el texto, de muy fácil lectura, clarísimo en su exposición, se encuentra, ciertamente, muy adherido al momento presente, sugiriendo, lo que no es su menor virtud, muchas líneas posteriores de análisis. Es notorio que el autor se ha propuesto desvelar, transcribiendo bazas muy conocidas, cosas ya descubiertas con antelación. (Lo malo es cuando las quiere corregir.) Homeopáticamente, diríamos que lo mejor del trabajo deriva, directamente, de los testimonios previos y muy penetrantes de Robert Venturi y Stern, en cuanto califica el post-modernismo como precisado a través de tres características fundamentales: a) el contextualismo de Colin Rowe; b) la referencia histórica; c) ornamentación. (James Wines agrega los términos de multivalencia, pluralismo y *ad-hoc-ismo*. Produce cierto rubor escribir estas cosas.) Y desde otro punto de vista, como rehistorización del eclecticismo «el hombre que nace sin historia es una enfermedad», el necesario rescate de las grandes líneas del eclecticismo estilístico, caminando, airosamente, por los arrabales desatendidos en la historiografía de Giedion. Jencks, bajo otro punto de vista, también adopta, desde una claves de divulgación, la posi-

ción de Venturi, en el sentido de no considerar esta tradición interpretativa derivada del racionalismo, como la única línea correcta, históricamente hablando. Recordemos: «No es posible asumir actitudes hueco-heroicas de arquitecto salvador, seguro de sus respuestas, etc...» Disfruta también de un moderado interés su consideración elemental pero, ciertamente, eficaz, sobre la doble lectura, el código escindido, «esquizofrénico», característico del post modernismo, a favor de una serie de dualidades, (modernismo-tradiconalismo, doble interlocutor simultáneo, habitat local - dimensión pública, etc.). He mencionado, en este mismo sentido y por vía de ejemplo, el testimonio ofrecido por el edificio Bankinter y los trabajados antepechos oscuros de los dos últimos pisos. Frente a la generalizada lectura iluminista, a caballo de esos difíciles equilibrios tan propios de Moneo y Bescos, oscilando entre las evocaciones paralelas del Edificio Sindical, Giurgola o Venturi, surge, como segunda familia vagamente insólita, la cita decorativa sullivanésca. El apartado dedicado a Colin Rowe se mueve, de nuevo, a través de ese carácter binario, tan del gusto de Jencks, como dualidades abstractas derivadas de Heinrich Wofflin, oponiendo, frente a los pequeños objetivos de los arquitectos denominados «zorros», la utopía platónica, utopía como proyección, unitaria, de los arquitectos «erizos». En este sentido, Gutiérrez Soto, por ejemplo, sería un «zorro». Zuazo, «un erizo». En el mismo apartado se encuentra la inevitable referencia a Villa Adriana, un lugar de recalada común en todo historiador que se precie, como villa collage, fundada en el



... precedente de ciertas imágenes de Wright (Colegio Lakeland)...



... la central térmica de Mies parece una iglesia...

## Ensalada mixta (segunda lectura)

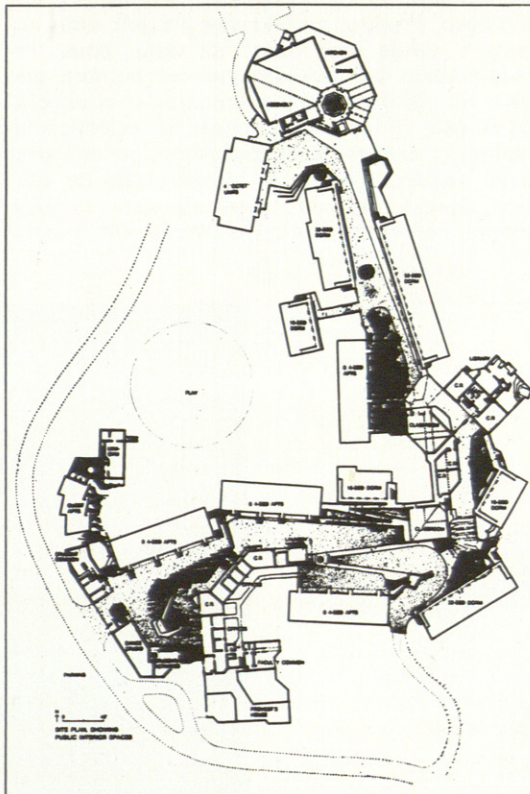
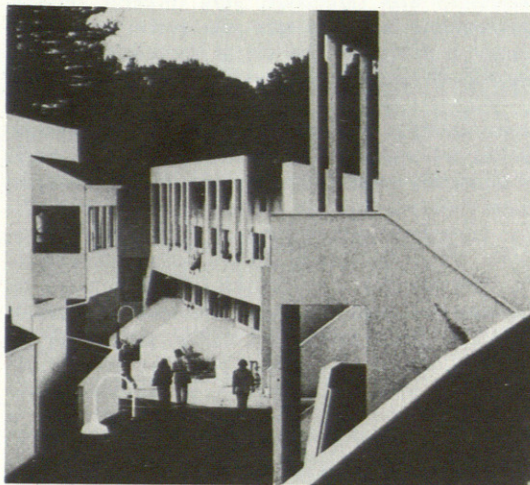
bricolage de diversas utopías, ciudad en miniatura, compilación «ad hoc», etc. Desde este punto de vista, resultaría curioso contraponer esa visión de Villa Adriana en Jencks (o Rowe) con la enunciada por Zevi, como inevitable precedente de ciertas imágenes de Wright (Colegio Lakeland) o de Louis Kahn. Para Zevi en esta obra se refleja, de alguna manera, el testimonio híbrido, complejo, de la peculiar aportación romana, tal y como la identificarían Wickhoff y Riegl en la narrativa continua, el «continuum... inherente a la misma técnica de construir el organismo, triunfante desde el período de Adriano y, después, en el romano tardío, en Baalbeck y Spalato, en el llamado templo de Minerva Medica...» (Desde una perspectiva más totalizadora, Hauser también ha recogido la angulación de Wickhoff. Es curioso recordar que Sáenz de Oiza, en una de sus raras observaciones historiográficas, gustaba de conectar la poética del collage implícita en Villa Adriana, con alguna suerte de oscuro invariante castizo, hispánico o pre-hispánico, una suerte de ademán crítico a la Sánchez Dragó, avant la lettre.)

### El lado negativo

Hasta aquí, algunos de los puntos de interés en el ensayo, en gran parte, mera reelaboración de intuiciones ajenas. Veamos ahora la otra cara de la moneda. (Entendamos. Estamos haciendo referencia a un texto evidentemente importante, polémico, de alcance internacional. Es dentro de ese elevado marco inicial según el que deben ser entendidas las observaciones siguientes y, en general, todos los numerosos desacuerdos que suscita el trabajo.)

El primer capítulo, enfáticamente titulado «La muerte de la Arquitectura moderna», desde sus elefantinas cabriolas en torno al Instituto Tecnológico de Illinois, semeja el trabajo de un adolescente, con aplicada letra de colegial. Independientemente de que, como señala Zevi, estemos asistiendo a una regresión, en sentido exornativo, tras el prolongado estadio de veneración en torno al hibernado rigorismo de Mies o Adolf Loos, pretender, alrededor de 1980, construir una tesis a base de gestos de súbita violencia y laboriosas ingenuidades propias de Educación General Básica (v. g. la central térmica de Mies parece una iglesia, la iglesia de Mies parece una central térmica, etc.) no parece de recibo. Aunque la voz intenta presentarse como inexpresiva, las palabras denuncian sentimientos muy turbios y sombríos. Y, por otro lado, ¿no suena vagamente familiar esta forma de razonar? ¿No nos recuerda algunas cosas no demasiado lejanas? Tampoco saldrá demasiado airoso, dentro de ese mismo orden de ideas, ante el problema, evidentemente diverso, desde el punto de vista crítico, encar-

nado por Aldo Rossi y la Tendenza, embarullado, a priori, sin demasiada habilidad, en un muto peleo de pegajosas referencias políticas, Stalin, nazismo, Lapidula, Foro Mussolini, Metro de Moscú, que, inevitablemente, terminan por en-



... como defensa del Kresge College: «Los años gastados en un colegio constituyen una metáfora de la vida».

volver a críticos y criticados en una polémica de patio de vecindad.

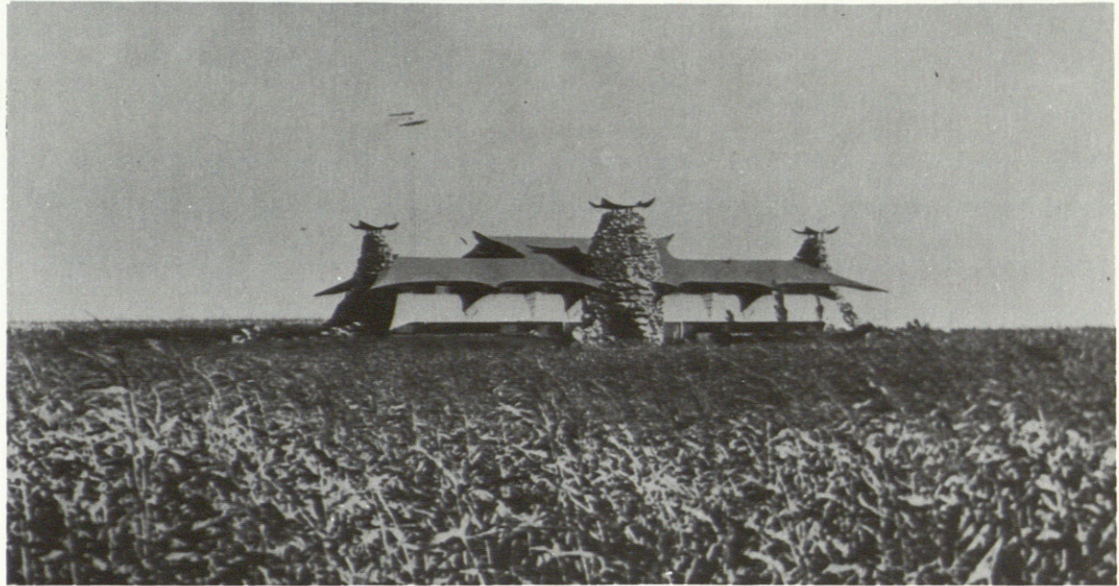
El segundo capítulo, «Los modos de comunicación arquitectónica», aspirante, a través de menudas sabidurías, a una índole «científica», es el escenario de un desarte algo menos obvio. Jencks intenta presentar una lectura semiológica, por desgracia, de un carácter demasiado rudimentario, deteniéndose, constantemente, en metáforas, en ocasiones, baladíes, frecuentemente grotescas. La cultura que subyace en todos estos planteamientos (pese a la publicación, por Jencks, de una obra titulada *Semiología y Arquitectura*) no deja de ser significativa, como si todo lo que sabe el autor lo hubiera aprendido en los periódicos. A lo mejor es esa su principal virtud. De hecho, el enfoque deriva, una vez más, de Venturi, en cuanto que también aquí lenguaje y comunicación devienen puntos focales de su actividad tanto teórica como proyectual. Pero el dato semiótico de la arquitectura resulta sensiblemente más arduo de manejar que lo que parece desprenderse de las desenvueltas aproximaciones de Jencks. Problemas como el de la doble articulación, la identificación de la arquitectura como lenguaje o la misma esencia del lenguaje arquitectónico en cuanto posible comunicación, tal y como se denuncia en la polémica entre Branzi y Umberto Eco, requieren un tratamiento más consistente que el conferido por las alerías de Charles Jencks.

Resulta curioso, en este sentido, que, pese a su desmedido amor por la vía metafórica, se le escape una de las más penetrantes, propuestas, hace años, por Charles Moore, un arquitecto evidentemente inteligente, como defensa del *Kresge College*: «Los años gastados en un colegio constituyen una metáfora de la vida tal y como se desenvuelven en el mundo. ¿Por qué la arquitectura no puede denotar esta situación? «Pero este es, precisamente, el terreno, argumentativamente sutil, que Jencks no percibe, detenido como está en el elemental camino asociativo del» ¿a qué me recuerda esto? La metáfora de la vida resulta ciertamente algo más difícil de representar que las dudosas imágenes de unas tortugas haciendo el amor o Le Corbusier con toca de monja.

De todas formas, en ese apartado se manifiesta, con claridad, una de las divergencias fundamentales establecida entre él y Robert Venturi, al defender Jencks la necesidad de todas las formas de consumismo, iconos y «gansadas», para entendernos. Surgen lecturas ciertamente extrañas, como la de Bruce Goff, entendido ahí como «el único arquitecto que sabe manejar el schlock —quincalla— de forma convincente». Omitida cualquier consideración constructiva mínimamente seria (se presentan, con cierto cándor, testimonios, al respecto, realmente increíbles, v. g. la casa VI de Peter Eisenmann o la

elaborada solución de Moore para la Burn House. Jencks parece, en este sentido, un profesional absolutamente inexperto. Por otro lado, las pocas obras que de él se conocen arrojan muy serias dudas sobre su capacidad proyectual. Frecuentemente da la impresión de no saber bien de lo que está hablando. No estamos, evidentemente, ante una reedición del caso Venturi). Faltan referencias serias al rescate historiográfico del Art Deco pese a que, en la propia portada del libro, se presenta un edificio Neo-Deco de Takeyama... Verdaderamente increíble resulta la culminación del trabajo, el desenlace, por decirlo así, la clave del enigma, cuando se proponen los ejemplos «enteramente convincentes» de sus teorías. Por un lado, Bruno Reichlin en Suiza y Thomas Gordon Smith en California. Escuto bagaje. En esta misma revista se ha publicado, recientemente, un proyecto del último. En el ensayo aparecen otros dos, de una mediocridad realmente insuperable. Fernando Higuera, al contemplar esas vistosas calcomanías y acordarse de sus residencias para artistas habrá tenido ocasión de sonreírse. Señalé en otro lugar que es posible que Gordon Smith sea amigo de Charles Jencks. Si no, realmente, no se comprende la cosa. ¿Testimonio cínicamente pasotista? ¿Capricho anarcoide? ¿Disipación? Parece como si la crítica arquitectónica, efectivamente, hubiera dictaminado la suspensión al juicio como método y costumbre. Eso puede ser otro punto de vista y quizá su más cabal declaración. Luego volveremos sobre ello. Y lo de Gaudí. Antonio Gaudí, arquitecto que, probablemente, no reconoce superior en este siglo, sirve para demasiadas cosas. Lo mismo para un roto que para un descosido. Eclecticismo, neogótico, modernista, expresionista, naturalista, informalista... Camón Aznar lo conectaba incluso con Debussy, que ya es conectar. Y, ahora, por si fuera poco, post modernista. (Y por cierto, con un pie de fotografía referido a la casa Batlló que debe constituir alguna pesada broma que le han gastado al inglés en Barcelona.)

**El caso Español.** Desde una perspectiva española, el ensayo, es, digamos, peculiar. Afortunadamente, Cataluña, como ya es habitual, se encuentra ampliamente representada, con Gaudí entendido como colofón y salvoconducto universal, y, a su lado, Bohigas, Martorell, Mackay, Tusquets, Clotet, Bofill, Helio Piñón, Villaplana, Mora... No está mal. Para el resto, dos menciones un tanto oblicuas: Puerto Banús, en cuanto villa ersatz, al lado de Port Grimaud y Portmeiron, y la Universidad Laboral de Gijón, calificada, literalmente, en una nota a pie de página, en cuanto «forma de clasicismo monumental con yuxtaposiciones a la Venturi». Muy bien. (Jencks da mucha importancia a estas notas. En una reciente polémica mantenida, en el New



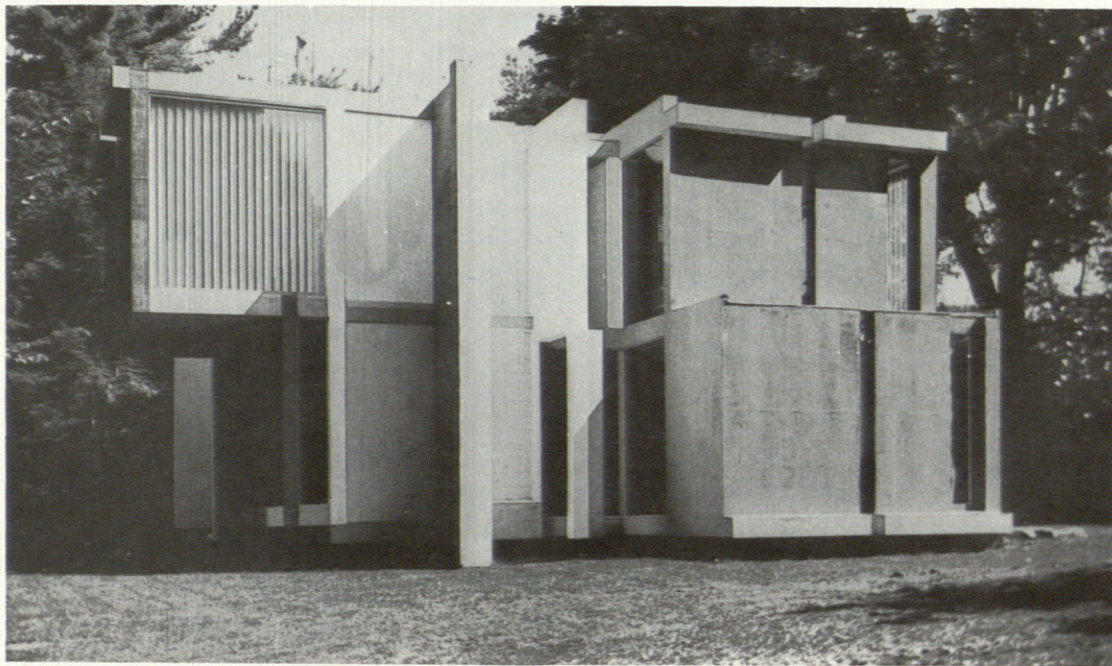
...Bruce Goff, entendido ahí como «el único arquitecto que sabe manejar el schlock...»

York Times, con Paul Goldberger, incluía una lista de «demonios» encabezada por la falta de notas a pie de página. En este caso se la podía haber ahorrado.) Resultaría curioso saber quién le ha puesto al bueno de Jencks en la pista de Luis Moya y no de otras cosas. La verdad, en ese ensayo y por muy diversos motivos, todo lo que se refiere a España, adquiere una curiosa, involuntaria, atmósfera cómica, como esos grandes pasteles del cine mudo con airada gallina dentro. Debe ser cosa del pasotismo. Lo malo es que a lo mejor tiene razón. Vamos a detenernos un momento en el tema.

Verdaderamente, la lectura post modernista de nuestra situación favorece mucho el sobresalto. Algunas notas a la carrera. El caso catalán aparte, ya examinado —mal— por el autor y haciendo referencia exclusiva al fenómeno madrileño, no dejan de plantearse cuestiones significativas. En general, podría decirse que gran parte de la generación madura permanece afincada, psicológicamente, en torno al estadio que habíamos personalizado en Louis Kahn, un Kahn entendido en cuanto «función igualmente socrática e hipnotizante». Sintácticamente, la situación resulta muy complicada. En otro lugar me refería hace algunos años, a Sáenz de Oiza, el temperamento más fuerte de estos años, como creador «sin estilo propio». No le gustó la observación. Quizá no me expresé bien. De hecho, en el célebre texto de Barthes, se habla, por ejemplo, de Maupassant, Zola o Daudet como escritores «sin estilo» que «practicaron una escritura que, para ellos, era refugio y exposición de operaciones artesanales que imaginaban haber arrojado de una

estética puramente pasiva». Pero, desmentida la valoración peyorativa, tengamos la fiesta en paz, debo aclarar que no me refería ni a ese estadio ni al grado cero, que algunos gustan de conectar con los afanes de un Sota, «el día es invisible de puro blanco», por ejemplo —personalmente, discrepo de esa lectura—, aunque Sota, de creer a los amigos, acabaría siendo, como veíamos antes con Gaudí, otra suerte diversa de variada panacea, según los casos, prefabricación, Tendencia, avant la lettre, tecnología, muerte de la expresión... El caso de Sáenz de Oiza resulta muy distinto. Oiza, efervescente, es un creador sin estilo, no porque tienda, conscientemente, hacia su disolución, sino porque, prácticamente, gusta y sabe manejarlos todos, según los casos también. Probablemente son otros casos los que reclaman su interés. En este sentido, diríamos que es un ecléctico sucesivo. O diacrónico. Unos hablarán de indiferencia, distanciamiento, otros de instrumentalidad... No sé si esta categoría se encuentra clasificada en el post modernismo de Jencks. Antón Capital señalaba que con el edificio del Banco de Bilbao, se aproxima a las posiciones actuales de Sota. Entiendo la observación (que, supongo, habrá puesto fuera de sí a más de uno), pero dudo que las cosas resulten exactamente de esa manera. Oiza en el banco se aproxima a treinta años vista, a sus propias posiciones de entonces. Recuérdese su célebre número de la Revista Nacional sobre el vidrio y sus concursos para Delegaciones de Hacienda. Porque el caso es que, de una u otra forma ha batido a lo largo de su poderosa prédica, todas las posiciones estilísticas habidas y por haber. Y ahora mismo, después del

## Ensalada mixta (segunda lectura)



*...omitida cualquier consideración constructiva mínimamente seria...*

banco, plantea su propuesta de Mezquita, en otra clave alternativa totalmente distinta, con un gesto evasivo, coyunturalmente hábil, neohistórico, en el que como ha señalado Fernández Alba, si se aproxima a algo, sería a una curiosa reconsideración del lejano, indeciso, momento de sus Basílicas, complejos con yuxtaposiciones, por decirlo en el peculiar estilo de Jencks. Tampoco sé si a esta inteligente travesura se le puede calificar como post-modernismo. Pero lenguajes y grados cero aparte, la actitud de los maduros, Oiza, Sota, Alba, etc., insisto, me parece más próxima a la emanada del magisterio de un Kahn y su iluminado verbalismo. De anarcoides, nada. Se ha dicho que una de las fundamentales apoyaturas del éxito de Louis Kahn, residía en que, precisamente, su peculiar visionarismo impedía que llegara a ser profundamente «peligroso». También eso puede valernos aquí. Y el verbalismo. Rafael Moneo manifestaba, no hace demasiado, a uno de estos personajes, que el carácter eminentemente oral de su enseñanza hacía que únicamente se recordaba lo bueno. Como ocurrió con Sócrates, aclaraba. Bueno, también Louis Kahn era así, funcionalmente socrático, poseído de su crípica elocuencia y esclavo de las plateas. Pude comprobarlo personalmente. «Un arco debe ser lo que un arco exige ser, una forma íntegra». Y como Zevi observó, aunque la expresión, el soliloquio alucinado, en que acababan transformándose todos los diálogos, escasamente resulta inteligible, la gente quedaba fascinada, los ojos como

platos, boca abierta... Si no en el plano estilístico, por lo menos, en el psicológico o en el de «ofrecer imagen», el prototipo establecido por Kahn ha resultado difícil de trascender para esa generación. En este mismo sentido, no creo que sean abundantes los testimonios legibles bajo la óptica más relajada, desenvuelta, pseudo-nihilista, del post-modernismo. Volvamos al lenguaje. Ya hemos hablado de la «doble lectura» aplicada a Bankinter. Otro testimonio claro y de muy elevado nivel, sería el ofrecido por Tusquets y Clotet, eclécticos «sincrónicos». Y otro, sistemáticamente olvidado y muy avant la lettre, no tenemos remedio, por el extraño temperamento de Rafael Aburto. Pienso en el edificio de viviendas en Bilbao, el establecimiento de tejidos en la calle Velázquez... Desde otra perspectiva, bien distinta, gran parte de la problemática producción de Fernando Higueras. Me parece que su Ayuntamiento de Ciudad Real, por ejemplo, podría encontrar, en cuanto ersatz, una inesperada coartada historiográfica. Aunque no sé si estas apresuradas homologaciones post modernistas tienen algún significado.

### Crisis del diseño

Al margen ya del contenido exacto del ensayo o del examen de sus aplicaciones a la realidad española, el texto, como hemos señalado, parece sugerir numerosas derivaciones críticas e interpretativas. Por ejemplo, en relación con el mundo

del diseño sugerido por la documentación gráfica, más que por las concretas proposiciones teóricas. Podría, efectivamente, hablarse tanto de una liberación de la «vieja adherencia entre contenido y forma», haciendo prevalecer el acontecimiento sobre el dato funcional, como de inmersión, más o menos decidida, de un amplio sector del proceso arquitectónico en la crisis general del diseño, crisis entendida con choque frontal de pasado y futuro. Desde este mismo punto de vista, resulta plausible en principio, la insinuada referencia a la aparente voluntad anarquizante, nihilista o concretamente disipadora. Una angulación más incisiva haría referencia a una asunción del caos en cuanto modelo, la ilusión de la incontrollada libertad, el impacto gestual, vagamente hedonístico y el ulterior proceso de auto-destrucción. Esta última lectura, sin embargo, creo que no se corresponde plenamente con la significación del ademán de Jencks, en último extremo, bastante más conservadora desde el momento que todo ello, curiosamente vivido sin convicción profunda y escasa tensión combativa. Más tarde contraponemos su actitud frente a la derivada de los «radicales». Barthes hablaba de la pérdida, no de los bienes, sino de la herencia y los heredados. Dilapidación que gusta decir Zevi, en contraposición del manierismo renacentista, vulgarizador de las conquistas de Miguel Ángel. Todo subsiste y nada pertenece a nadie. Desde otras iluminaciones más precisas cabría también alguna referencia a los programas y formas de trabajo. Jencks, que realiza al comienzo del libro un análisis discreto, rutinario, de la situación profesional, olvida quizá la manera en que la joven plataforma arquitectónica se ve constreñida a concentrar, forzosamente, sus limitadas energías en temas habitualmente menores fuera de escala... manipulando y atormentando sin razón la forma... con virtuosismos privados de contenido...». Una suerte de forzada intensidad, en apariencia carente de sentido real que alguna vez se ha relacionado con los entretenimientos de encarcelados en el patio de ejercicios. Trabajos de preso, se dice. También en este sentido el mensaje de Jencks se distancia de la prédica de Venturi, todavía y afortunadamente, contenido en una visión de la crisis entendida, de nuevo, en cuanto situación típicamente manierista, lo que, desde el punto de vista de Zevi, se traduce en una consideración culturalmente estimulante del carácter de la experiencia venturiana, pese a las reservas manifestadas sobre su posible clave íntima, «más crítica que creadora».

### El disfraz

Dentro de ese mismo orden de ideas, podría hablarse del post modernismo a la manera de un énfasis cosmético, el sueño y la magia epidérmica

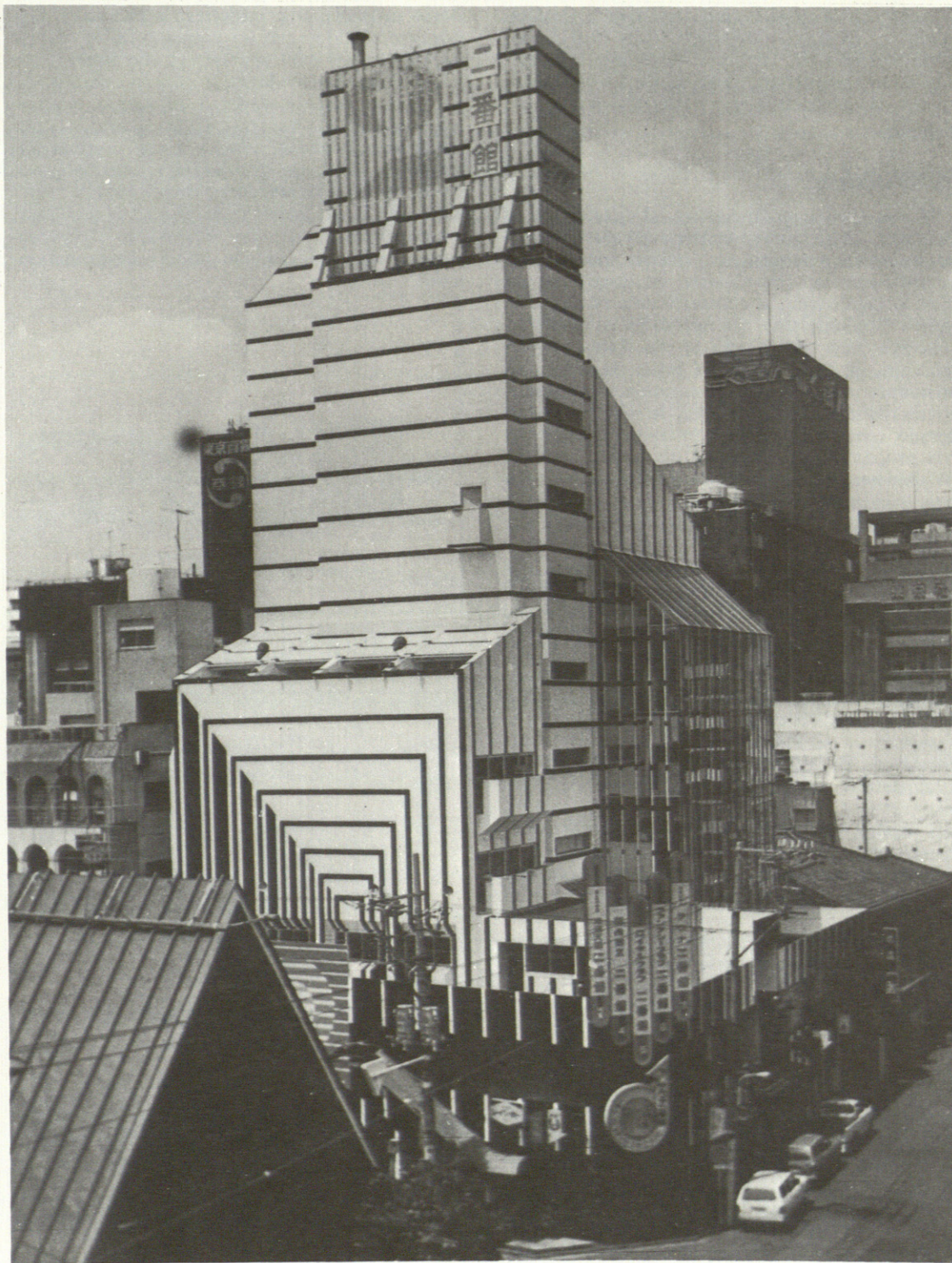
que el mismo crítico había detectado en el mejor y primer Bofill, en cuanto «sortilegios de un falso Gaudi», la visión parcheada de la arquitectura, no muy alejada de la atmósfera del travesti trascendental tal y como aparece reflejada en Ayzadé, labor de enmascaramiento «que no expresa la cosa, sino la constituye». (Peter Eisenman se refirió, concretamente, al post modernismo como funcionalismo vestido de mujer.) Se nos dice que el objeto del travesti es, finalmente (una vez agotada la ilusión de ser), convertirse en objeto de descripción y no en sujeto de introspección. Sin vestigios ni mención explícita del mal social, un poco a la manera de inmensos juguetes, aureolados de atmósferas sobreactuadas, sobrealimentadas de color, una forma paradójica en la leyenda dorada de la arquitectura irónicamente situada en un mundo a la deriva. Allí mismo se habla de la coincidencia de Loti con el mundo hippy, del gusto por la expatriación y el travesti, sin móvil ni finalidad, ni por qué ni para qué, sin pertenencia a ninguna determinación ni teología... «Algo que, a menudo, es puro significante... y el significante nunca pasa de moda».

### Diluvio

Otro dato podría centrarse en torno al acento vagamente milenarista emanado de un relativo sentimiento de catástrofe inminente, Diluvio Universal, acompañado de vagas sensaciones de reminiscencia, intentando acomodar, en el Arca teórica y escalera de emergencia, parejas adecuadas de cualquier referencia digna de ser preservada. El hecho parece sugerir dos vías diversas. Una llevaría hacia Spengler. La otra, a Barthes. Vayamos por partes. Este último se ha referido, desde otro punto de partida, a esta misma realidad aludiendo al dominio del mundo, en cuanto que la posesión no se indica en el Génesis, sino, precisamente, con el Diluvio, cuando cada hombre es obligado, en primer lugar, a nombrar, denominar cada especie y en segundo, a ubicarla, separada de las vecinas. Apropiarse es fragmentar al mundo, dividirlo, añade.

### Inventario y apropiación

Volvamos a la reminiscencia. De sus tres conocidos poderes (esencialización, citación, explotación) sólo el segundo parece vibrar con energía en Jencks, por vía de inventario, yuxtaponiendo obras heterogéneas a las que se parece invitar a dialogar, por si tienen algo que decirse. En su estudio sobre las láminas de la Enciclopedia y su connotativo predominio del mundo vegetal, el doble régimen del objeto en cuanto simultánea austeridad de la creación y lujo comercial, etc., se relaciona, con agudeza, la voluntad inventarial



...se presenta un edificio Neo-Deco de Takeyama...

## Ensalada mixta (segunda lectura)

no sólo con la constatación, sino con la simultánea y ya aludida apropiación. Esta ciudad, curioso derecho de pernada, resultaría especialmente adecuado para muchos de los temperamentos allí representados, verdaderos piratas del lenguaje.

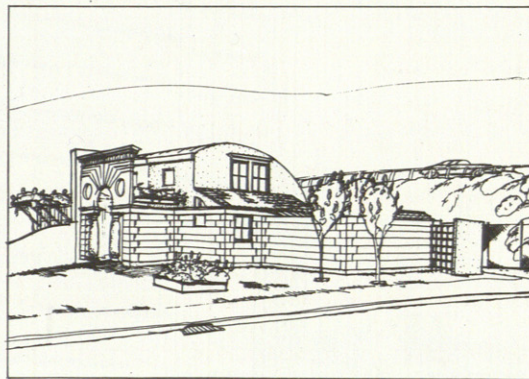
### Milenarismo

Y ahora, el segundo camino, el diagnóstico de Spengler, como correspondiente al cuarto estadio de la evolución cultural, coincidente como la civilización urbana, cosmopolita, en donde se nos dice, la vida misma se convierte en problema. De nuevo el milenarismo. Sin necesidad de recurrir a Umberto Eco, allí mismo se nos habla de una literatura de compendios (el texto de Jencks es prototipo) mientras el pensamiento abstracto queda reducido a una filosofía de cátedra, considerado como ciencia especializada, a favor de una propagación del sentido último del mundo. (Posiblemente, la semiología entraría dentro de esta localización.) Paralelamente, el arte de la gran urbe deviene costumbre, lujo, deporte, excitación «los estilos pasan de moda y varían rápidamente (rehabilitación, comentarios, etc.), carentes de contenido simbólico, los artes devienen oficios, imitación de motivos arcaicos y exóticos, artes provinciales, tapices, objetos, cerámicas, etc..., carentes de toda forma interior».

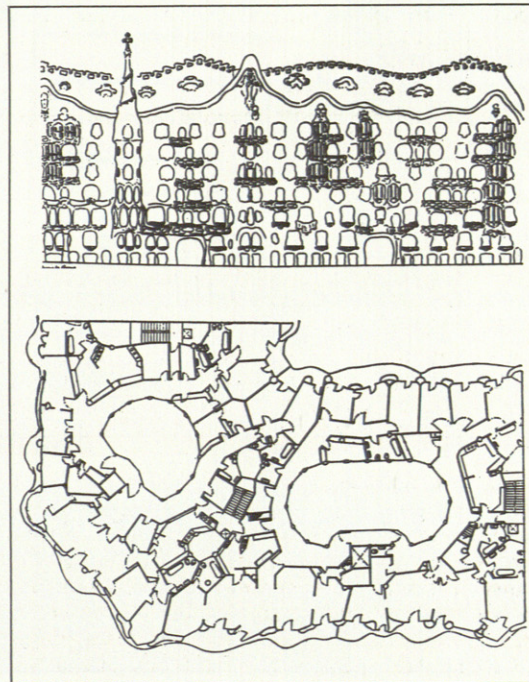
Desde nuestra concreta plataforma y retomando la misma idea del comienzo, en este mismo esquema encuentran cumplido acomodo la observación de Robin Boyd en torno al hecho constatado de una arquitectura que debe cambiar totalmente de rostro, cada quince o veinte años, mientras que, paradójicamente, el *styling* comercial resulta, de hecho, mucho más estable. Verdaderamente hay que mostrarse de acuerdo con quienes opinan que la diaria búsqueda de la novedad, la forzada revolución permanente en el arca lingüística, constituye uno de los aspectos más débil e ingenuos del momento cultural.

Pero, evidentemente, esta angulación interpretativa no es ni siquiera vislumbrada por Jencks, más bien cegato, antes lo veíamos para perspectivas de índole general. Las lecturas de Spengler y Barthes funcionarán bajo esta luz, como un mutuo reclamo. Hemos aludido a la voluntad de rescate, pero también a la reminiscencia y al inventario, omnipresente en Jencks, como vehículos de apropiación. Dentro de ese cuarto estadio, ya no se trata de actos de creación, sino de intencionadas nemotecnias, prendidas de un sinnúmero de evocaciones diversas. Levin, por otra parte, se ha referido al carácter de los momentos finales de cualquier período, como dominados por una atmósfera en la que los acontecimientos se van borrando y lo único que resta son los ecos, la sensación difusa, flotante... Aquí, en Jencks,

como ocurría con la referencia española, al proponerse sentidos que no terminan de resolverse en situaciones más amplias, el eco flotante deviene clima de involuntaria parodia, autocaricatura de la tradición moderna, el cuadro inconsistente de trivialidad y frustración emanada de una desencantada visión, sumida en una verbalizada atmósfera de bazar y coloreados talismanes de cartón piedra, antigüedades falsificadas y calculada vulgaridad, generosa en pequeños recuerdos heterogéneos a los que, demasiado frecuentemente, viene aplicado un interés desproporcionado.



...ejemplos «enteramente convincentes» de sus teorías, por un lado, Thomas Gordon Smith...



...Cataluña, como ya es habitual, se encuentra ampliamente representante, con Gaudí...

El resultado final, por encima y por debajo del dramatizado prosaísmo, de la indudable habilidad en las variadas promociones o la recurrencia auto-lesiva que parece dominar este período, parece sugerir una idea frívolamente desalentadora del hecho arquitectónico.

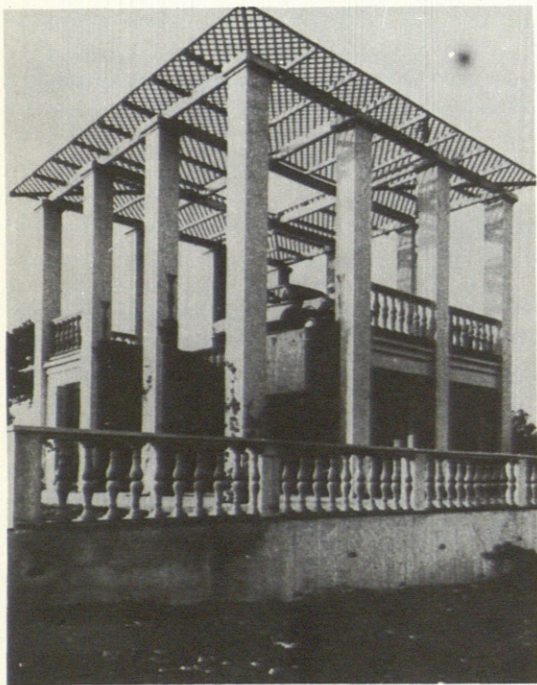
### La religión del significante

Al comienzo de esta segunda lectura hemos hecho referencia al carácter paradójicamente «evangélico» con que han sido frecuentemente asumidas las sucesivas revelaciones. En este caso, la observación, escasamente desmentible, parece chocar frontalmente, con la propia substancia de la obra. El «lenguaje de la arquitectura post moderna» es un texto, como su mismo nombre indica y al margen de sus connotaciones disipadoras, esencialmente sintáctico, a favor del significante, en el sentido de Loti, perennemente en órbita, sin apenas ninguna seria referencia ideológica, tecnológica, urbanística o socialmente connotativa. Un texto cuidadosamente neutro en este sentido, evangelio del significante. Intentaremos resolver esa contradicción aparente. A pesar de todas sus coartadas de «atención al usuario» o «realismo» (o de las menos evidentes, incluso para el autor, como la derivada de la consideración del travesti) el lector se sentirá inmediatamente tentado a conectarlo, dentro de todo su evidente prosaísmo y a nivel, ciertamente, muy degradado, con la vieja enunciación autónoma del proceso artístico. No resulta en absoluto casual la oblicua mención a las categorías de Wolfli. Pero la procesión va por dentro. Porque de ahí, precisamente, otra suerte de enésima iluminación vagamente trascendente. Harry Levin gustaba de recordar que, en los tiempos de la Decadencia Romana, un espíritu como el de San Agustín se refugiaba en la concepción cristiana de la Ciudad de Dios, mientras que los intelectuales de nuestra época, se aproximan al arte de una manera religiosa, experimentando la necesidad de crear una ciudad del Arte, «similar a la imagen de Bizancio en la concepción de Yeats». Desde una proyección marxista, Plejanow advierte que ese gusto del arte por el arte surge, precisamente, cuando se produce una ruptura entre el artista y su propio mundo. Decadencia, variantes de la religiosidad, ruptura y el fundamental interrogante (tampoco demasiado alejado de los problemas derivados del post modernismo) ilustrado con la dada escritura de John Eglinton: «...como un obus sin pólvora... la civilización, vestido que arrastra un remolino... masa de problemas nebulosos que se disparan sobre su cabeza... ante nosotros, homo sapiens, pobre, desnudo, neurótico, irresponsable, miserable... sacad de él lo que po-

dáis, poetas, etc.» De nuevo, Spengler y el mundo a la deriva.

### La incognita urbana

Este interrogante urbanístico suministra otra diversa plataforma de examen. Porque, verdaderamente, resulta difícil hacerse idea de la imagen urbana correspondiente al panorama post-modernista. Es posible que ni el mismo Jencks tenga ideas claras al respecto. No se encuentra ahí un Gaudí a quien recurrir. Las referencias oscilan, un poco inertemente, desde Las Vegas o Los Angeles y pasando por la metáfora de Villa Adriana hasta Port Grimaud, Puerto Banús o Disneylandia, entendidos a la manera de una cierta felicidad des-urbana, una suerte de reacción alternativa a la forma pasiva con que la contrastada psicología de la *affluent society* padece las realidades ciudadanas, tan desmesuradas y «eléctricas», de nuestro tiempo. Paolo Sica se ha referido a este fenómeno como degeneración en pura iconomanía, juego de espejos que terminan por anegar la realidad urbana en un vértice de imágenes esotéricas. «En la ciudad antigua, el crecimiento se resuelve casi siempre en una forma y es por eso que el organismo puede ser examinado como tal forma. En la moderna, por el contrario,



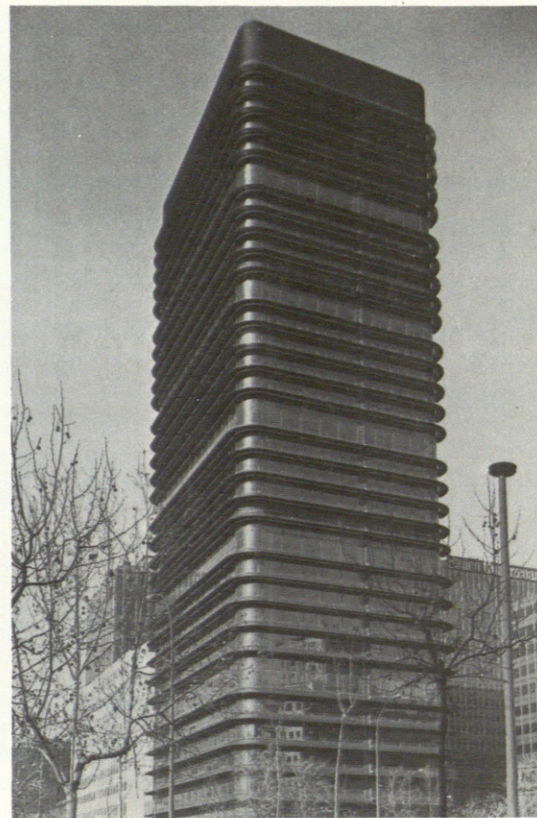
...Tusquets y Clotet eclécticos «sincrónicos»...

esa forma se disuelve en el crecimiento.» Dos asociaciones obligadas. Una, en torno a Eliot, asimilando la civilización «con lo que se fabrica» y la cultura, por el contrario, «con lo que crece», el proceso germinativo que Barthes ha relacionado con el estilo, la «transmutación de un humor... el lenguaje nunca es inocente... horizonte de una lengua y verticalidad del estilo...». Frente a los ejemplos urbanos ya citados, se nos propone aquí, como segunda asociación, otro testimonio bien diverso de ciudad a la deriva: «Ni muy grande ni muy nueva, que tenga un pasado (¿Tánger?), pero que está todavía viva, de alguna manera lujosa, donde reine el desenfreno...», etc.

### Ambigüedad

El tema es complicado. MacLuhan había reseñado que la difusión de la noticia priva a la ciudad moderna de sentido y función, «cualquier punto de descanso a lo largo de un autopista, con TV, periódicos y revistas, deviene tan cosmopolita como Nueva York...». La ciudad permanecía ligada a la realidad de la producción y de la intercomunicación cosa que ahora, se nos dice, no ocurre. De alguna manera, la indecisión de Jencks en este sentido, parece corroborar, la vieja enunciación de Le Corbusier: un sueño X 1.000.000 = caos. ¿Se trata del fin de la imagen urbana? ¿Un fenómeno transitorio, frente al cual quedarían legitimadas las reacciones más contrastadas? Pero, desde otro lado, ya ha sido muy señalada la forma en que la fantasía, el circo, el film, la misma Disneylandia, tan citadas por Jencks, se encuentran segregadas, es necesario un billete para entrar... Al parecer, el escenario cotidiano real, debe tener finalidades meramente funcionales, evitando direcciones o estímulos de naturaleza señorial o perceptiva, se añade.

Jencks, en ese plano como en todos, aun aparentando asumir la segunda vertiente, balanceándose suavemente como el visillo de una ventana, se mueve en un terreno deliberadamente ambiguo, explorando con indudable habilidad y un cierto sentimiento de difusa culpabilidad, el espíritu de una determinada, cultivada burguesía, divertida ingenuamente, tal y como se afirma en el grado cero de la escritura, con todo lo que encuentra en los límites de su propia superficie. Y desde otra perspectiva, como explotación sutil, indirecta, de un cierto snobismo blasé, constreñido a detenerse, moroso, en una confusa atmósfera de diversión y curiosidad, ingeniosidad y cansada ironía. Verdaderamente, como señalaba Luis Grossman, parece algo excesivo y no demasiado revolucionario, someter a los seres humanos, por obra y gracia de alguna obscura justificación personal, a residenciarse en el interior de una paradoja o transitar en medio del sarcasmo.



...con el edificio del Banco de Bilbao, se aproxima a las posiciones actuales de Sota...

### Alternativa radical

Simplemente para poner de relieve el débil carácter contestatario de las proposiciones de Jencks, bastaría contraponer su actitud con la desprendida de la fase de Casabella bajo la dirección de Mendini o con la actual revista *Modo*, cumplido escenario de disonancias provocadoras, que, pese a su también denunciada y difícil concreción en el plano de la realidad arquitectónica (en cuanto directamente emanadas de movimientos eminentemente visuales, land art, arte povera, minimal, etc), no dejan de plantear un inteligente, irónico, radicalismo traumático, antitético de la habitual mecánica profesional y, ciertamente, bastante más representativa que Jencks, en cuanto alternativa, de lo que Zevi ha denominado como «función global y en ocasiones, lúdica del ambiente». (Parte de la obra de Juan Navarro Baldeweg, permitiría una lectura de ese carácter.) Dentro de ese mismo orden de ideas, puede entenderse, por vía de ejemplo, la polémica observación de Andrea Branzi en torno a la experiencia sexual como condicionadora de la espa-

## Ensalada mixta (segunda lectura)



...el Ayuntamiento de Ciudad Real podría encontrar, en cuanto ersatz, una inesperada coartada historiográfica...

cial, concretamente, de una arquitectura entendida como instrumento de represión sexual. Branzi, siguiendo el hilo de una argumentación de James Wines, acuñador del término desarquitectura, propone, a través de un juego de palabras, el calendario del tránsito de la arquitectura «orgánica» hacia la «orgónica», suponemos que en el sentido de Reich que tanto parecía interesar, en tiempos, a Fernando Higuera. El humor neo-dadaísta, la retórica del paso al límite como símbolo del fin del Tiempo y de la humana comedia, resulta inseparable de estos personajes. El atributo slogan «radical», con que el grupo de Mendini se adornaba, no parece corresponder, en absoluto, al moderado manifiesto de Jencks, mucho más limitado a una versión doméstica, provincial, del consumo de las fases pretendidamente heroicas, en los empeños de la vanguardia. (La clave dadaísta permanece totalmente ajena al temperamento de Jencks. A veces da la manifiesta impresión de un profesor explicando un chiste.) En sus mejores momentos (Moore, por ejemplo) y como ellos mismos gustan de declarar, la aventura discurriría a favor de la intencionada apoteosis de lo ordinario y su inevitable letanía de estereotipos, a saber, lenguaje inofensivo, común, dignamente mediocre, pensamiento ba-

sado en un pragmatismo moderno, las fachadas no tienen ningún valor (William Mounton), su calidad reside precisamente en no tener estilo, tentativas de hacer nacer los edificios de un modo casi accidental (Tomás Ireland), etc. En el peor, la constatación pateante de una nada.

### Impasse

Anteriormente hemos hecho referencia a la sucesión de documentos que, en cierta forma, han ido condicionando la formación y el desarrollo de la cultura arquitectónica. De alguna manera, el arquitecto ha flotado, desorientado, en el espacio historiográfico como el cosmonauta «ser sin lugar», ligado por sus antenas y variados cordones umbilicales a la tierra, desde donde recibe órdenes y sugerencias. Actualmente, con la tradición moderna varada en un impasse, detenida en un momento de calma chicha y descampado, la situación se agrava, como instalación psíquica colectiva, aislada, inundada de las múltiples perplejidades derivadas de un mundo hostil, desorientador y desorientado, sin aventura ni asombro. No sabe, no contesta. He aquí otra enésima lectura del manifiesto post modernista en cuanto re-

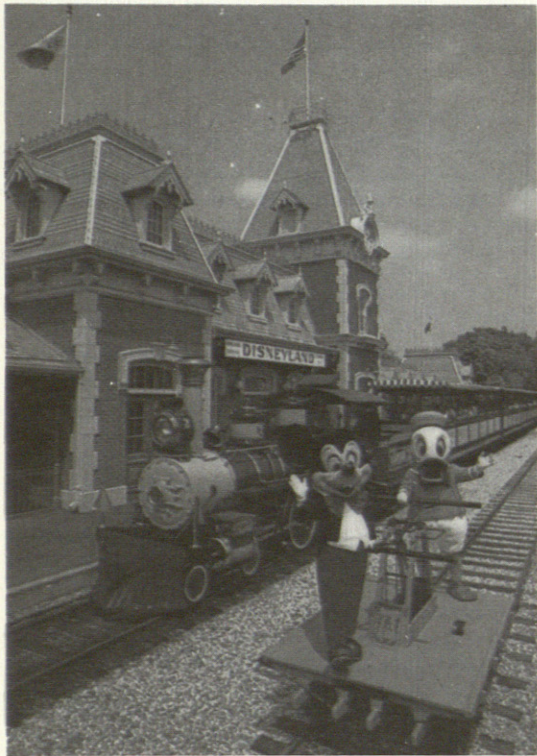


...las referencias oscilan desde Las Vegas...

signado, vagamente insolente, pragmatismo coyuntural, sincrético, formalizando escepticismos variados a favor de un aplazamiento, extraño intermedio bajo el denominador común de la perplejidad.

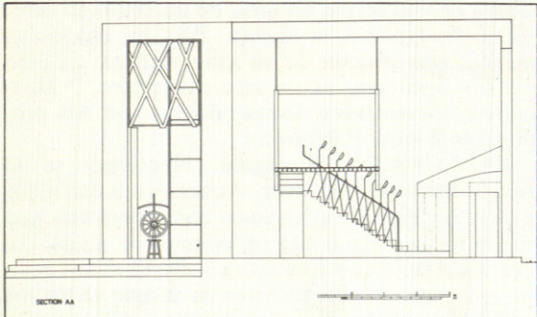
### Conclusión

Diríamos, en resumen, que el ensayo de Jencks, por un lado, extraordinariamente expresivo de una época, situándose incondicionalmente, a favor de la multitud y sus estudiosos engaños, profusó en el detalle, para llenar un cuadro totalmente vacío, permanece, en realidad, por debajo de la misma, sin dominar su espacio, anclado en un pensamiento incapaz de disociarse de lo que ve, se le van los ojos en cada bocacalle, diría Borges, que, tras evitar cuidadosamente, el acontecimiento, presentar cumplidamente sus variados respetos a todo el mundo, incluido Venturi, como a una suerte de posterioridad contemporánea y liquidar, complacido, viejas, enigmáticas, deudas con Mies o Wright, tiene forzosamente que desembocar, digamos, para salvar la cara, in extremis, en el acontecimiento Gaudí, pasando rápidamente a derivar en una suerte de



...o Los Angeles hasta Puerto Banús o Disneylandia...

anestesiada contra-cultura burguesa, los pobres colores de un reminisciente esperanto-naif, ilustrado a base de coartadas historiográficas en evasiva, irónica, semiótica cheli y connotaciones snob. Texto borroso, ligero, fácil, sugestivo, con trampa, favorecedor de un decadentismo simultáneamente indeciso y exuberante, en donde resulta totalmente ausente la visión oblicua de un tema más vasto, tal y como pudiera encontrarse en las visiones alternativas de un Zevi, un Giedion o el pensamiento aparentemente interrogativo de Tafuri. La poesía, decía Beaudelaire, es cierto poder de desproporción. (También es ver-



...parte de la obra de Juan Navarro Baldeweg permitiría una lectura de ese carácter...

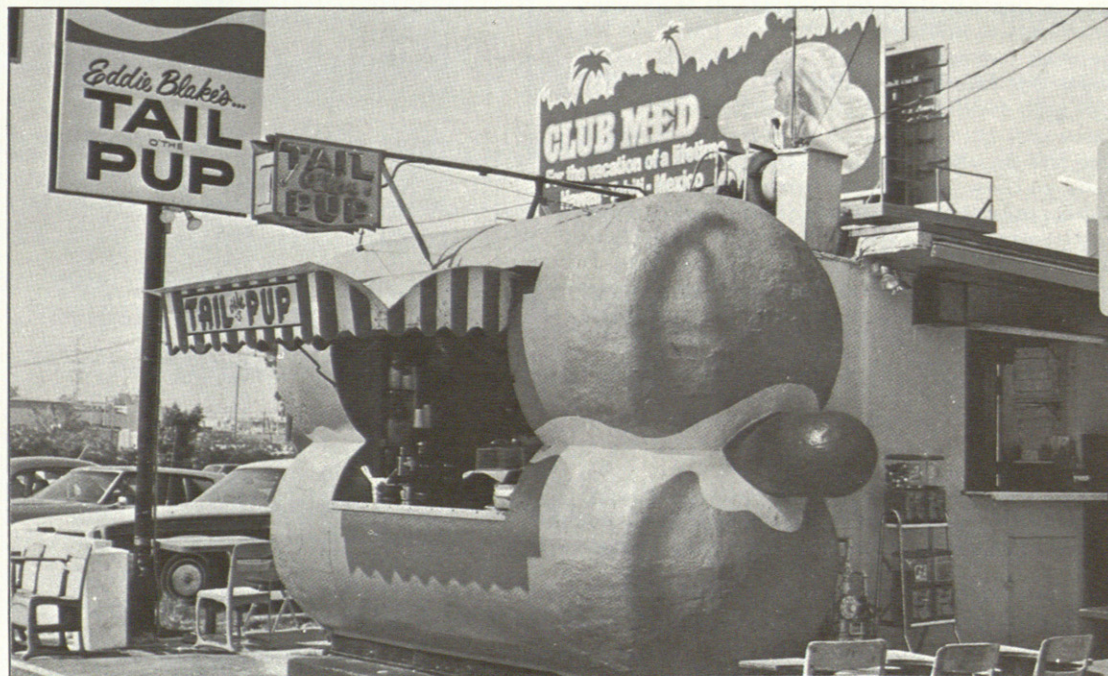
dad que Whitman, por su lado, afirmó que para tener grandes poetas se requiere grandes públicos.) De cualquier forma es precisamente esa gran visión, desproporcionada, si se quiere, la que aquí no se produce y sí, únicamente, la constatación aguda, por otra parte, del borroso aniversario de un vacío, el vértigo de la nada. Una nada sin ninguna relación con la gran alternativa de los grados cero «las palabras transparentes, inspiradas por el extranjero de Camus, que realiza un estilo de la ausencia, que viene a ser la ausencia ideal de estilo...»

Jencks, impulsado por el carácter rudimentario de su propia polémica visión desatiende demasiadas cosas. Desatiende el grado cero, desatiende una perspectiva ideológica y moral y desatiende alternativamente, dentro de la magia del signifiante, la más provocadora visión del posible eclecticismo que Zevi retrotraía al espléndido y lejano manifiesto de Domenech y Muntaner, en cuanto fisión semántica y descontextualizadora. El además, culturalmente inconsistente, intentando dirigir las incertidumbres ajenas barajando las propias, queda aquí centrado en la tupida escenografía kitsch y los bricolajes informes de las sucesivas memorias reflejando nuestro tedio. No hay nada que hacer. En aquel trabajo se mencionaba el descenso progresivo, piso a piso, del heroísmo a la ambición, de la ambición a los celos, sin llegar jamás al último fondo. «Cuando la última pasión ha sido disipada, se desvanece, no

puede ser sino pereza, inercia, nada...». Así, como las escenas de Julian Green, sucidiéndose inevitablemente en una escalera, arribamos al infinito camino de la decepción. «El mundo está como inservible y tirado... pobre como una araña...».

Ocasionalmente estimulante, descriptivo de una situación eminentemente calificada como «a la deriva», correspondiente a la atmósfera de un período incierto (y ese es su principal valor), el ensayo de Jencks, con toda su desenfadada ligereza, no creo que pueda entenderse, a la larga, y en el mejor de los casos, sino como un aplazamiento. Uno acabaría pensando que en arquitectura debe de encontrarse en algún otro sitio. Al margen de Gaudí, claro está. Al ver allí al gran maestro catalán, rodeado de esa extraña selección de nombres, aquello parece algo de Cosa Nostra, al lado de tanto banderillero, desparramando abalorios y travesuras, sin asomo de irreverencia, simplemente acordes con la atmósfera del *magazine* y retomando, para concluir, el tono de la primera lectura, sólo cabe el preguntarse qué hace un arquitecto como él en un libro como ese. Lo verdaderamente alarmante resultaría, al calor de la observación de Whitman, que fuera ese, precisamente, el libro, la mitología casera que esta época se merece. Preferiría pensar que nos encontramos entre dos pulsaciones. Será un consuelo. ■

J. D. Fullaondo



Stand de perritos calientes, Los Angeles, 1938.

# Paleofrón y Neoterpe

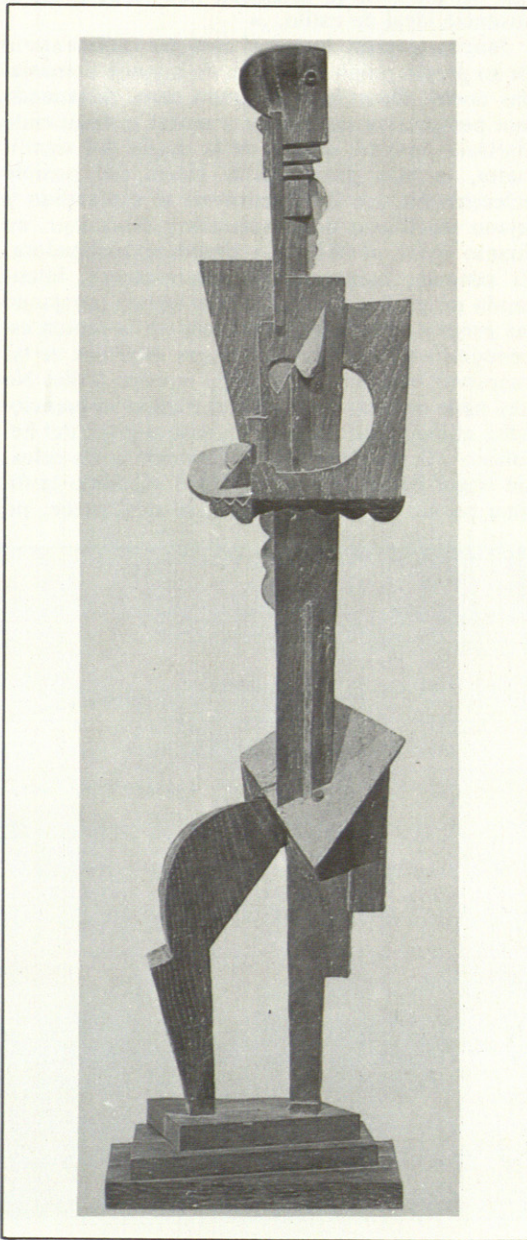
**PALEOFRON**, hombre maduro y de hermosa estampa, no podía ya disimular los evidentes síntomas de cansancio que amenazaba con descomponer la elegancia de su porte y lo imperturbable de su noble fisonomía. Aquella tarde había dejado arrastrar a excesos inusitados en él. A instancias de su amiga la animosa Neoterpe, joven de una belleza simple, sin problemas, casi estenográfica, habíase pasado varias horas visitando exposiciones de arte contemporáneo. Si ya todo lo que sus ojos habían contemplado era, sin lugar a dudas, un desafío a su circunspecta sensibilidad, la compañía de Neoterpe complicaba definitivamente las cosas. ¡Qué mujer incansable! ¡Qué volubilidad la suya, qué curiosa mezcla de desenvoltura y dogmatismo, de seriedad y burla! Neoterpe le había agotado tanto o más que los kilómetros lineales o, por lo menos, cientos de metros de arte moderno recorridos.

Después de visitar la exposición «Las vanguardias del siglo», que comprendía una nutrida colección de obras de Picasso, Matisse, Arp, Munch, Kandinsky, Nolde, Boccioni, Klee, Miró, Malevich, Mondrian, De Chirico, Duchamp y otros artistas futuristas y dadaístas, Neoterpe se empeñó en que tenían que ir a la exposición «Líneas y Colores», en la que se podía ver una colección muy variada de tendencias abstractas e informalistas frente a obras de las escuelas constructivistas y neoplasticistas, presididas por Mondrian, Moholy-Nagy, Malevich y una gran escultura de Gabo. A continuación visitaron otra gran exposición colectiva, que bajo el epígrafe de «Superficies y Texturas» se presentaba en una prestigiosa, aunque ya algo anticuada, sala de exposiciones. Pero cuando Neoterpe insinuó que había que ir a «Nuevo Decenio», muestra muy jaleada por la prensa y para la que un pequeño grupo de críticos jóvenes, concienzudos y desapasionados, había seleccionado a doce pintores también jóvenes, a los que la gloria les estaba aguardando, como quien dice, a la vuelta de la esquina, Paleofrón se negó en redondo a seguir adelante. Ya había visto demasiados cuadros en una sola tarde.

Encontrábanse en ese momento junto a las gradas del Palacio de Bibliotecas y Museos que, como es sabido, está situado en el madrileño Paseo de Recoletos. Alzando la frente, como si quisiera inhalar todo el aire de la tarde, Paleofrón dejó luego vagar su mirada por los Jardines del Descubrimiento y la Columna de Colón. Con ese gesto soberbio y patético, principió el siguiente diálogo:

**PALEOFRON.**—Yo me siento aquí. No puedo ir a más galerías y museos. Nos hemos pasado

toda la santa tarde de exposición en exposición, y eso es más de lo que yo puedo soportar. Tú, quédate de pie si gustas, márchate si lo prefieres. Métete en «Nuevo Decenio», o baila o gesticula. Haz lo que quieras. Pero lo que es yo, me siento en estas gradas.



*Figura desmontable, bailarín. Jacques Lipchitz.*

**NEOTERPE.**—¡Perfecto! ¡Qué cuadro incomparable! Con San Isidoro de Sevilla a tu derecha y Alfonso X el Sabio a tu izquierda, cuidando de tu magnífico reposo, estás que ni pintado para un cuadro de historia.

**PALEOFRON.**—Por favor, Neoterpe, no estoy para burlas.

**NEOTERPE.**—¡Burlas! Comprendo que estás cansado, pero que digas que me burlo de ti, cuando es eso lo que has estado haciendo conmigo y con el arte contemporáneo a lo largo de toda la tarde, me parece excesivo. Tú también, entérate, me has cansado. Todo lo que te he oído son insultos. No has excluido a nada ni a nadie. Has llegado a decir que el arte del siglo XX es un arte elemental, anárquico, mezquino, infantil, irrespetuoso, espasmódico, enfermizo y no sé cuántas lindezas más. ¿No has dicho hace sólo unos minutos, cuando pasábamos por la Plaza de la Villa de París, frente al Palacio de Justicia, que no se ha encontrado nada mejor para enloquecer la sensibilidad que el arte del siglo XX? Y luego dijiste que lo que este arte tiene de polimórfico le viene de que está desprovisto de toda sustancia. Lo recuerdo perfectamente. ¿No te he interpretado bien?

**PALEOFRON.**—Me has interpretado demasiado bien, Neoterpe. Pero eso que tú llamas insultos no son tales. Son..., ¿cómo lo diría yo?, son simples constataciones de la realidad.

**NEOTERPE.**—¡La realidad! La realidad no es la misma cosa para ti que para mí, de eso estoy segura. Tu idea de la realidad es una cosa mezquina comparada con las realidades que han descubierto, alumbrado, inventado estos artistas. Tú dices que el arte contemporáneo enloquece. Yo digo que abre los sentidos como ningún arte del pasado lo había logrado. Tú dices que es un arte irrespetuoso. Yo digo que no tiene por qué respetar lo que no debe ser forzosamente respetado. Dices que es un arte anárquico, que va naufragando de una forma en otra, de un estilo en otro, hasta devorarse a sí mismo. Para mí eso es un mérito, una prueba de su gran riqueza. ¿Cómo puedes decir que es un arte mezquino...? Mezquinas, elementales, espasmódicas son tus propias opiniones, Paleofrón.

**PALEOFRON.**—Sosiégate, Neoterpe, te lo ruego. Siéntate, por favor. Aclaremos todos estos malentendidos. Conversemos como personas que saben lo que dicen, con un poquito de juicio. Te voy a exponer con franqueza y claridad mis puntos de vista. Tú luego harás lo propio. Sólo así podremos sacar algo en limpio. ¿Te parece bien...? He dicho, sí, que el arte del siglo XX (me refiero a artistas como los que hemos visto en las

## Ignacio Gómez de Liaño

tres exposiciones esta tarde) es un arte irrespetuoso, pues no respeta mínimamente la realidad visible, objetiva, ni tampoco el pasado, la tradición pictórica. De esto, a mi entender, se derivan muy graves consecuencias. Para empezar, se alienta un exacerbado subjetivismo, que no tarda en abrir abismos de incompreensión y desorientación, al tiempo que la realidad de los objetos que nos circundan, con la cual tiene que contar el individuo para construir su vida, queda sumida en el mayor de los desamparos. Esta actitud, en el fondo, tiene mucho de puritano desprecio por las cosas, pues la realidad y la naturaleza son vistas como algo hostil al espíritu. Añade a esto que al dismantelar el tradicional sistema de criterios sobre lo artístico, al no quedar en pie ningún criterio claro, como no sea el gratuito capricho del creador, se induce con frecuencia a estimar como grandes obras de arte lo que no es más que torpezas de manos poco diestras.

De este modo, se fomenta la más vacua retórica formalista. Se idolatra la novedad, el efectismo. Se desdeña la finura. Y todo detalle es proscrito o ahogado en medio de un torbellino de manchas o trazos desprovistos de significación. Por eso afirmo que el arte del siglo XX es un arte de vulgarización, cuya torpeza le ha llevado a menudo a definir como supremo valor la torpeza. Es un arte de estructuras y significaciones muy elementales y pobres. Un simple vistazo basta para abarcarlo. Con sus cambios espasmódicos lo único que consigue es que la sensibilidad, en perpetua confusión, vaya de un lugar a otro, de naufragio en naufragio, sin un momento de reposo, como un alma en pena o como el Holandés Errante.

NEOTERPE.—¿Ya ha terminado la perorata? ¿Ya te sientes a gusto? ¿Te has desahogado? ¿Has echado ya toda la bilis...?

PALEOFRON.—Ciertamente, no. Aún me quedan dentro muchas cosas.

NEOTERPE.—Pero antes espero que no serás tan descortés, tan irrespetuoso, digamos, que me impidas redondear con unas palabritas mías las que tú acabas de soltar. Admito, lo que ya es mucho admitir, que tus comentarios no son insultantes, sino meramente críticos. Pero dime, ¿para qué tanto respetar la tradición si se comprueba que la tradición está agotada? ¿Para qué obedecer a criterios estéticos supuestamente maravillosos, si sólo sirven para recrear eternamente una ñoña y mediocre esterilidad? ¿Para qué pretender ante todo claridades, si esas claridades no dejan ver más allá de la propia sombra? ¿Para qué tantas grandezas, tantas complejidades formales, si lo único que hacen es recubrir con doradas túni-

cas miserias más profundas, si no sirven más que de engañosos de la sensibilidad? Oh, sí. Sé que me replicarás diciendo que eso de engañosos se aplica mejor al arte contemporáneo. Razone-mos, amigo, razonemos.

Sobre el punto del «pasado» y de la «tradi-



Venus. Houdon.

ción», mucho es lo que habría que decir. Para ti tradición y pasado se reducen exclusivamente al arte que se hizo en Italia, España, Francia y otras naciones de este rincón de la Tierra llamado Europa, durante siete siglos. Cifra respetable, sin duda, pero que se nos acorta cuando la comparamos con los doscientos siglos que el hombre lleva metido en este negocio del arte. Puedes remontarte a los griegos y a los romanos, pero aún así absolutizas.

PALEOFRON.—¿Absolutizo yo? ¿Y tú?

NEOTERPE.—El arte del siglo XX puede parecer a menudo elemental e infantil, pero es que el arte del siglo XIX a menudo parece elementalísimamente complicado, infantilmente rebuscado. Puede parecer pobre y mezquino, pero es que el arte del siglo XVIII o del XIX es muchas veces penosa y mezquinamente pomposo, de una retórica insignificante y huera. Es irrespetuoso, sí, pero es que los votos de obediencia y hasta de castidad a los que se sometía el arte del pasado lo reducían a un lamentable estado de penuria de ideas y de esterilidad formal. Quiero hacerte, además, recordar que los grandes artistas de esa tradición, sobre la que pretendes apoyarte como si se tratase de un bloque inmutable de piedra, fueron en su tiempo artistas muy poco respetuosos con el pasado. Si un Miguel Ángel se hubiera atendido escrupulosamente a las normas de sus predecesores, no habría llegado a ser desde luego el genio que conocemos. Si un Caravaggio no se hubiera atrevido a emplear para modelo de la Virgen a una conocida prostituta que encontraron muerta en medio del arroyo, si no hubiera tenido la osadía de ver las cosas en dramática e hiriente oposición a como sus contemporáneos les veían, entonces no ocuparía el elevado sitio que la tradición le ha tributado. Y el Greco sin sus figuras como lenguas de fuego, como desparramados cartílagos, como ondas dúctiles, casi líquidas, ¿qué sería? Sería un discípulo regularcejo de Tintoretto y poco más. Dime ahora qué hizo tu tan admirado Velázquez. Si no se hubiera despedido de los pañales de su suegro Pacheco, habría sido sin lugar a dudas un conversador menos elegante que Pacheco y un pintor tan seco y áspero como Pacheco.

PALEOFRON.—No te creas que me vas a impresionar tú, Neoterpe, con esos argumentos históricos. Pues todos esos pintores que has citado y los demás grandes poseían un mérito que los modernos no tienen ni por asomo. Aquellos pintores eran profundamente respetuosos: podían alterar, quizá subvertir la tradición, pero si se atrevían a semejante empresa era porque podían medirse con ella, porque la asumían, porque su arte es-

## Paleofrón y Neoterpe

taba impregnado del arte de sus predecesores. En ellos sólo era gratuito la circunstancia o el don de la inspiración. Todo lo demás era de un rigor que nos pasma.

No experimentaban la diabólica necesidad de ser geniales a cualquier precio, de ser originales, de ser únicos inventores de su mundo. No sabían del arte de crear pequeños reinos, cuyos idiomas son ininteligibles en los otros cantones del arte. Trabajan en embellecer la vida. Recogían las apariencias de las cosas y mediante su arte las colmaban de sentido, de belleza. Por el contrario, nuestros modernos demiurgos se extenuan las más de las veces hurgando en la herida, mutilando la realidad, atormentando lo visible, con el pretexto de redescubrirla.

NEOTERPE.—No puedes comprender, Paleofrón. Para ti el artista es una especie de ornamental funcionario. No puedes comprender el drama de unos hombres que se arriesgan a manotear contra la corriente, a ser tachados de incomprensibles, a la locura incluso, sólo porque han tenido arrestos para poner a los pies de la belleza realidades que estaban aguardando desde hace siglos su redención estética. Te niegas a comprender algo tan simple como que el mundo no termina ni tiene por qué terminar en la punta de tu nariz.



*El bufón llamado Don Juan de Austria, Velázquez.*

Muy caro han tenido que pagar los artistas modernos esta audacia. Por lo pronto con la incompreensión...

PALEOFRON.—Muy caros también se cotizan sus cuadros...

NEOTERPE.—Por favor, Paleofrón, no saques las cosas de quicio. Pero esta audacia tiene el mérito de que ha ensanchado el campo de lo perceptible. Ha abierto, abre sentidos. Dices que son irrespetuosos, pero no sabes bien cuánta disciplina hay debajo de esos trazos suyos que te parecen tan simples. Si el arte del siglo XX nos parece contradictorio, también lo es globalmente este siglo. Si pocos se animan a transitar por los parajes que ellos han descubierto, más debiéramos compadecerlos que calumniarlos. Cuando crees que los agravias con tus críticas, no es a ellos a quienes agravias, sino a la realidad pluriforme del mundo y del hombre.

PALEOFRON.—Bien, bien. Te concedo que esos artistas han descubierto nuevos e insospechados mundos. Concedo que saben ser disciplinados, que siguen sus propias leyes y sienten tan profundo respeto por la realidad, que incluso allí donde a los demás no parece que no la hay, ellos van y la inventan. Pero aún tengo un escrúpulo... Sus descubrimientos... ¿no nos habrán traído de

sus viajes y exploraciones más plantas venenosas que especies saludables? Por lo pronto, han traído incompreensión y subjetivismo; y les noto más cercanos al grito o al aullido que al canto. En esto Picasso me parece un verdadero dechado de las vanguardias del siglo. Uno no puede dejar de percibir la vehemencia, la asoladora fuerza que estremece toda su obra. En ella pocas veces he visto ternura; una pizca de delicadeza. A la línea, hasta él considerada vehículo de la intelectualidad de la pintura, la convierte en manchas gesticulantes, en trazos crispados de violencia. No contento con anular las celosías de los fondos, estrella las manchas contra el plano. Picasso me parece el más grande de este siglo. Pero me emociona como me emocionaría un ejército de bárbaros entrando en Roma y convirtiendo el Baldaquino de Bernini en el establo de su caballería.

NEOTERPE.—Eres un moralista, y hasta apocalíptico si encarta. Es preferible mirar las cosas desde el limpio punto de vista de la evolución formal.

PALEOFRON.—No puedo.

NEOTERPE.—Inténtalo. La evolución de las formas te enseñará muchos porqués.

PALEOFRON.—Si me pongo a mirar las cosas desde la pura evolución de las formas, ¿adónde



*Composición, Gauguin.*

se va vuestra libertad? Entonces resultaría que los libertadores de las formas no son más que títeres de las leyes de la evolución formal. No. No quiero aliviar el comportamiento individual con ninguna especie de fatalismo.

NEOTERPE.—Sigues pensando las cosas del arte desde la moral. La pintura no es un asunto moral ni inmoral. Es un fenómeno simplemente artístico, estético. Así es como podremos comprender su idioma.

PALEOFRON.—Yo no puedo verlo así. ¿Por qué? Te lo diré en una palabra: porque aun cuando la obra de arte hay que verla como lo que es, como obra de arte, el artista que la hace no es una obra de arte, sino un sujeto de acciones morales, y porque el influjo que ejerce esa obra tiene un carácter fundamentalmente moral, ya que influye sobre el carácter, las costumbres, los sentimientos de la gente.

NEOTERPE.—En eso estoy viendo ya las orejas de la censura...

PALEOFRON.—En efecto, y de una manera que te sorprenderá. ¿Es que el arte del siglo XX no ha ejercido su particular censura no ya frente a la realidad o a la tradición, sino incluso contra otras modalidades artísticas coetáneas? Si juzgamos el arte moderno por sus manifiestos y declaraciones, todo él es moralismo, un moralismo, por cierto, simplista, dogmático e intransigente. Creo que a pesar de que pretendió ser un arte puro, en realidad no ha habido un arte más moralista que el del siglo XX. No se puede olvidar, porque es una historia demasiado reciente, que cada grupo artístico innovador, como por ejemplo el surrealismo o el futurismo o el constructivismo, se apresuraba a definir lo que era artístico y lo que no lo era, para lo cual formaba, como primera medida de gobernación estética, un pequeño comité inquisitorial, ante el que no cabía más apelación que el capricho y voluntad de los jueces autonómicos. Frente a este voluntarismo las discusiones de los teólogos bizantinos acerca de las proporciones geométricas de la cabeza de la Madre de Dios o de la dirección que ha de tener la mirada del Pantocrátor, nos parecen juegos de niños.

NEOTERPE.—De eso habría mucho que hablar. Pero, ¿cómo crees tú que ha de ser el arte del presente?

PALEOFRON.—No lo sé. No soy un artista. Sólo sé lo que en él me desagradaba. Ya te lo he dicho. Su manía de novedades lo vuelve ininteligible cuando no infantil y en diez años vetusto. Pero, por favor, no me obligues a repetir lo que ya he dicho. El espíritu de confusión que el arte moderno crea es de tal calibre que las declaraciones sobre su arte a las que tan gustosamente se prestan los artistas, ni siquiera proceden de su arte, sino del arte de cómo captarse mejor la atención pública. Suelen estar dictadas por la



Figura de Paul Klee.

moda, por los guiños de la fama y por las esperanzas que acarician de un alza en las cotizaciones. Para colmo, los críticos no suelen discurrir por caminos diferentes. Cuando no emplean la obra de arte para su personal lucimiento o para saciar su hambriento verbalismo, nos descubren misterios allí donde sólo hay simplezas.

NEOTERPE.—Sospecho que me vas a salir un ecléctico elegante. El siglo XX no está para ese viaje. Rimbaud señaló con mucha claridad los nuevos rumbos: *Il s'agit de fraire l'âme monstrueuse...* hasta injertarse, decía, verrugas en la cara. Para estas cirugías me temo que no está preparado el eclecticismo.

PALEOFRON.—Rimbaud es, precisamente, el más claro ejemplo de todo lo contrario. Sólo contaba veintitún años de edad cuando abandonó esos delirios. ¿Sabes a qué terminó dedicándose en Abisinia? Al tráfico de armas, ni más ni menos, y a escribir artículos para la Sociedad Francesa de Geografía. ¿Sabes cómo murió? Tuvieron que amputarle una pierna. No creo que el cirujano marsellés fuese un discípulo de su estupenda poética.

NEOTERPE.—Rimbaud fue un tráfuga del arte. Víctima de su gran osadía.

PALEOFRON.—Tal vez sea mejor ser tráfuga del arte, si el arte se vuelve tráfuga de la vida.

NEOTERPE.—¡Palabras, palabras! Rimbaud significa la crisis que siempre amenaza al arte moderno. Pues el arte de este siglo vive de la crisis. Por eso mismo es un arte crítico. Sin crisis que lo zarandeen, siempre estaría en lo mismo. Y nada hay más parecido a la muerte que lo que siempre es lo mismo.

PALEOFRON.—Pero cuando todo se vuelve crisis, entonces lo que tenemos es una enfermedad aguda. El arte del siglo XX padece esa enfermedad. Es una de las manifestaciones más patentes de una grave enfermedad social. ¿Qué me dirías de un señor que cada dos por tres tiene la imperiosa necesidad de cambiar los muebles de su casa, o de arrojarlos por la ventana, para luego volver a subirlos y, un poco más rotos, reinstalarlos? ¿Qué me dirías si ese mismo señor habla en sonetos durante el desayuno, en verso libre durante el almuerzo y ameniza sus cenas con interjecciones y gruñidos? ¿Qué me dirías si, además, recibe a sus invitados caminando sobre las manos y en vez de una copa o una taza de café les ofrece paraguas rotos, cubos de basura y una colección de folletos publicitarios? Me dirías que ese individuo está loco... ¡o que es un artista genial! Por mi parte, no me molestaría en ir a visitarlo. No tengo ganas de ser testigo de sus crisis. ¡Bien! Es un explorador, un descubridor de los intersticios y rarezas de la vida, pero permíteme que no espere nada nuevo de sus descubrimientos y exploraciones. Algo así me parece lo más del arte del siglo XX. Crisis, sólo crisis.

NEOTERPE.—¿Y crees haber resuelto algo con ese invento? Tú asocias la crisis con la agudización de una enfermedad, con la insanía. Para mí está indestructiblemente unida a los difíciles caminos que nos permiten poner en obra nuestra libertad. Para mí la crisis va unida a la posibilidad de un enriquecimiento de la sensibilidad, de un ensanchamiento de la imaginación, de un aguzamiento de la inteligencia. Cuando asumimos las crisis, cuando las superamos, ganamos en comprensión. No pienses que voy ahora a esgrimir el argumento sociológico de que el arte del siglo XX es un arte en crisis porque el mundo del siglo XX es un mundo en crisis, aunque el paralelismo es sobradamente atractivo, sino que, según yo entiendo las cosas, arte en crisis quiere decir arte con capacidad de revisar una y otra vez sus puntos de vista, de morir y renacer continuamente, de ser un arte que está inventando siempre su existencia.

PALEOFRON.—Sin darte cuenta, me estás dando la razón; pues lo que vienes a decir es que el arte del siglo XX sufre una constante insatisfacción.

NEOTERPE.—Sufre una constante insatisfacción, porque siempre está deseoso de ejercer su libertad.

PALEOFRON.—Pero Neoterpe, ¿para qué

## Paleofrón y Neoterpe

queremos la libertad, si todas las situaciones que se le otorgan a esa libertad son igualmente insignificantes o incómodas? ¿Para qué queremos la libertad, si continuamente nos precipitamos, por la libertad, en la barbarie; si sólo nos sirve para creer que se producen cambios cuando sólo se suceden modas? ¿Para qué, si nos ocurre como a Sancho Panza cuando se fue con toda pompa de gobernador de la Insula Barataria? Le prepararon una cena magnífica, succulenta, pero cuando acercaba los dedos a un plato, siempre aparecía algún médico o maestra sala que, con muy bien ponderados pretextos críticos, se lo quitaba de las manos. Mira ahora todos esos coches que desde hace un buen rato están detenidos, prisioneros de su afán de prisa. Los automóviles prometen a nuestros movimientos un margen de libertad que hace dos siglos nadie habría creído posible. Eso es cierto, pero también que con ellos la ciudad se ha ido transformando en un campo de batalla minado con un caos de signos circulatorios y simpáticos carros de combate.

NEOTERPE.—Paleofrón, ¿ésta es la conversación juiciosa con que disiparíamos malentendidos y sacaríamos algo en limpio? Sólo he sacado en limpio que te agrada escudarte en argumentos que no hacen al caso. En realidad, prefieres permanecer con los ojos cerrados. No quieres comprender. Te divierte denigrar, y no te importa sentir.

PALEOFRÓN.—Sentir, comprender... ¿Tú crees que se puede salir a ver cuadros de cuarenta o cincuenta artistas, como quien va de compras a unos grandes almacenes? Claro que si situas en el mismo plano las obras de esos famosos artistas y los precios de los últimos mondadores mágicos, batidoras por retorsión, abrecamas instamáticos, crionizadores rotativos, pulverizadores micronizados o aspiradoras fotogénicas, entonces creo entender algo de lo que pasa.

NEOTERPE.—Lo único cierto es que todo está ahora mucho más embarullado incluso que antes.

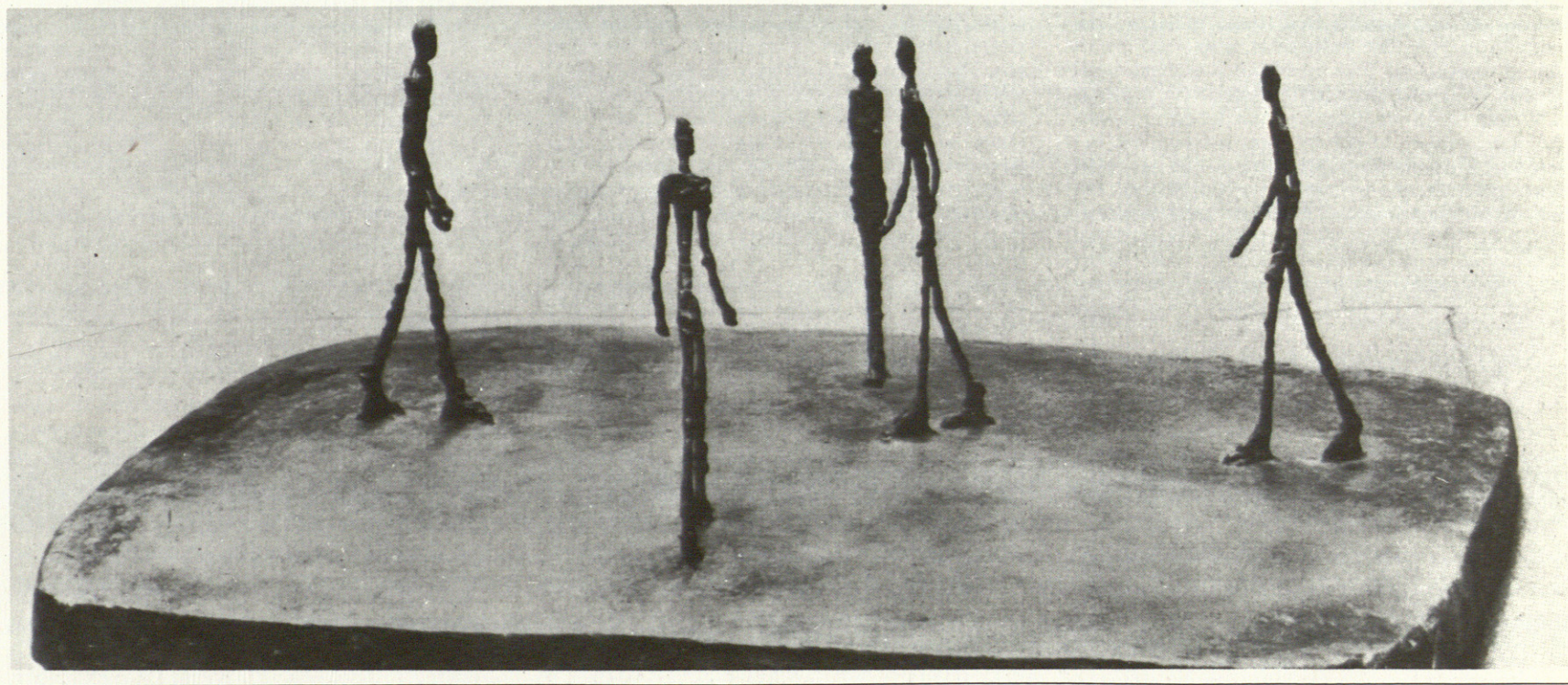
Empezaba a anochecer. En las gradas del Palacio de Museos y Bibliotecas se dejaba sentir el frío. Paleofrón lamentaba haberse entregado tan a la ligera a una conversación de la que en definitiva nada había sacado en limpio. Las cosas que había creído comprender sobre el arte del siglo XX le hacían comprender aún menos las cosas. Neoterpe, por su parte, estaba muy disgustada, primero porque no se esperaba que el sobrio Paleofrón pudiera ser tan discutiendo como ella y, además, porque ya no estaba tan segura de sus propias creencias sobre el arte del siglo XX. El solo pensamiento de que tendría que meditar bien las cosas a fin de confirmar o apuntalar sus creencias, o bien a fin de corregirlas o incluso despacharlas, era mucho peor que la propia dis-

cusión. Estaba descontenta del poco lucido papel que había representado, y enojadísima con el pugnaz Paleofrón. En esto, mientras se ponían de acuerdo para levantarse de las duras y frías gradas, advirtió Neoterpe que por la escalinata bajaba su amigo Eugenio, procedente de la Biblioteca y aún absorto, sin duda, en las lecturas a que se habría entregado durante la tarde. Eugenio era un buen conocedor del arte y en particular del arte contemporáneo. «¡Eugenio!», le gritó.

EUGENIO.—¡Neoterpe! ¡Paleofrón! Pero, ¿qué hacéis aquí? ¿Es que queréis hacer méritos para pescar un resfriado? Las noches de marzo son muy poco de fiar.

Neoterpe, después de los saludos de rigor, se apresuró a referirle con mucha puntualidad los términos en que se había desarrollado la discusión que ella y Paleofrón habían mantenido. No dejó de notar que Eugenio, mientras la escuchaba, se sonreía enigmáticamente, como si se le iluminase la cara, de lo que dedujo que estaba dispuesto a intervenir en la contienda. «Me place la petición que te hace Neoterpe —añadió Paleofrón—, pues a menudo ocurre que un tercero es capaz de armonizar posiciones contrapuestas y en apariencia inconciliables, porque, libre de pasión, acierta a situarse en un punto de mira más alto y riguroso desde el que las contradicciones se vuelven meras diferencias topográficas.» Eu-

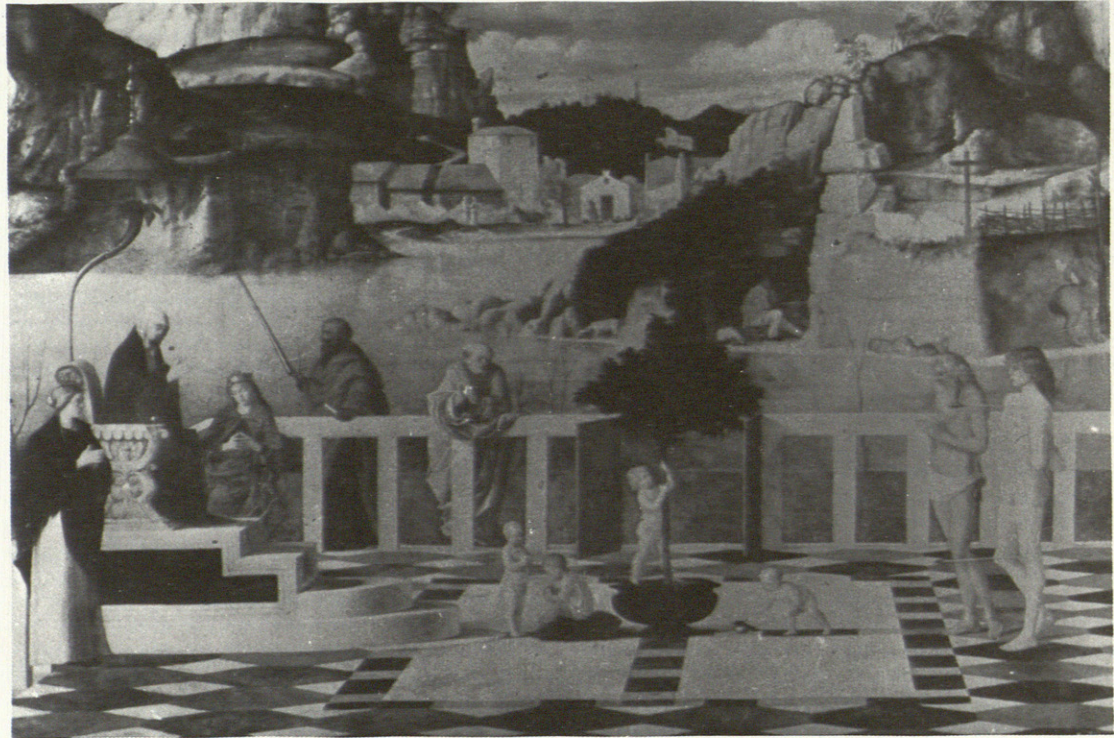
*Place. Alberto Giacometti.*



genio y Neoterpe asintieron con un cortés movimiento de cabeza. Paleofrón agregó: «Poussin trató de ser el reverso de Rubens, así como Ingres de Delacroix. Sin embargo, hoy día encontramos más parecido entre Ingres y Delacroix que entre Ingres y Poussin. Quizá dentro de un siglo los entendidos observarán extraordinarias semejanzas entre Mondrian y Bonnard.»

Eugenio, que no hizo comentario alguno a las observaciones de Paleofrón, les invitó a tomar un té en su casa, que estaba sólo a diez minutos de distancia de donde se hallaban, y en la que podrían proseguir la charla con toda comodidad y calma. Ciertamente, el tránsito de vehículos por el Paseo de Recoletos se volvía a cada momento más insoportable. Sobre la ancha Avenida gravitaba, en toda su magnitud, la espesa zarpa de la polución contemporánea. Habían llegado a la altura de Fernando VI, cuando Paleofrón y Neoterpe empezaron a temer que la mediación de Eugenio no iba a ser capaz de arreglar las diferencias, pues empezó a hablarles con una versatilidad que no se esperaban de las mil y una tendencias del arte moderno. Se expresó en estos términos:

**EUGENIO.**—Hace tres semanas estuve en una exposición de pintores redondistas. Se llaman así porque en sus lienzos predominan las líneas redondeadas. Pues bien, la siguiente exposición de esa misma galería fue de pintores cuadradistas. En la inauguración un teórico del arte pontificio que cuadradistas y redondistas son subfamilias del linealismo, corriente dentro de la cual destacó a los minimilinealistas, que se dedican a trazar en sus cuadros líneas muy simples y pequeñas, pero cargadas de significaciones estructurantes. Sin salirme de la presente temporada he visto una muestra de manchas claras y otras de manchas negras. Estos últimos se señalan por la gran originalidad de emplear como color el no-color. Esta misma tarde, en la Biblioteca, me puse a hojear un libro sobre el arte del siglo XX en el que se recogen doscientas diecisiete denominaciones de otras tantas tendencias artísticas. Al principio pensé que el autor, que es un ilustre profesor de la Universidad Cauquense, era un humorista genial, pero, ¡quién!, no podéis figuraros la ferocidad con que arremetía contra los que afirman que lo que él llama vanguardistas eclécticos son en realidad neoclásicos neoyorkinizantes, o contra los que confunden a los abstractos tradicionales con las otras especies de pintores abstractos, entre las que distingue abstractos líricos, abstractos mágicos, abstractos neotradicionales y posabstractos. Este mismo señor asegura, probablemente con toda la razón del mundo, que hay concretos geométricos, concretos neoplasticistas, concretos pop y concretos atemperados, sin olvidar los concretos epigonales. Los semióticos pueden ser de acción, conceptuales, maquinistas



*Alegoría Sagrada. Giovanni Bellini.*

de otras doce especies más. Hay pintores discretos plenairistas, naifs sofisticados, atmosféricos, neogipcios, brasilianos, experimentales tradicionales y renovados, posmatéricos figurativos, neogestaltianos, arabesquistas bauhausianos, pacíficos, cibernéticos de *input*, de *output*, de máquina y de perforadora. Luego vienen —no estoy muy seguro de seguir el orden en que él los coloca— los figurativos mágicos, los hiperabstractos tropicales, los metafísicos de salón, los vegetalistas, los pobres solemnes, los fieras y los nebulistas. Al final de todas estas tendencias y de otras muchas más que se recogen en tan erudito libro, el autor proclama con enfático orgullo que la crítica internacional, en un congreso reciente, le reconoce como autor de doce denominaciones. Lo cual tiene mucho mérito, pues según algunos maldicentes ese ilustre profesor rara vez se para delante de un cuadro más de quince segundos. ¡La prisa! ¡La crisis de la energía!

**PALEOFRÓN.**—O sencillamente que esos cuadros se agotan a los quince segundos de ser contemplados.

Con estas burlas subieron los tres pisos sin ascensor de la casa. Una vez dentro, Neoterpe, que ya conocía todas y cada una de las habitaciones, se puso a examinar velozmente los cuadros, bastante numerosos, que colgaban de las paredes, y

que demostraban que Eugenio poseía una sensibilidad desusadamente amplia y, sin embargo, precisa, rigurosa. Se sentaron en una salita de proporciones medianas en la que destacaban varios cuadros bastante representativos de diferentes tendencias del arte de los últimos treinta años. Ofreció Eugenio a sus amigos un humeante té y a continuación, mientras acercaba la taza a los labios, dijo:

**EUGENIO.**—Difíciles se le presentan a la pintura las cosas. Una vez comprado el lienzo, parece que todo está permitido. Pero lo cierto es que el pintor ya no cuenta con maestros indiscutibles que guíen su mano, sino que su único apoyo es un lienzo en blanco que sólo sabe responder a cada pregunta que se le formula con un mutismo desesperante. El problema de la pintura no reside en la pintura, sino en el vacío impenetrable y abrumador del lienzo. Es un soporte que no ofrece ningún soporte.

No te impacientes, Neoterpe. En seguida entro en materia. Examinemos las cosas desde cerca. ¿Cuál es uno de los rasgos más definidores del arte del siglo XX? Yo creo que es, precisamente, la ausencia de rasgos definidores. Yo creo que es la dispersión, diversidad y heterogeneidad de orígenes donde los artistas han ido a buscar las fuentes de inspiración. Gauquín debe mucho al

## Paleofrón y Neoterpe

arte de Oceanía. Derain y Modigliani al africano. Picasso se dejó influir por el arte africano, el ibérico y aún por ciertas ideas cinematográficas. En Brancusi se advierte junto a la influencia africana la del arte cicládico. Matisse nos recuerda a menudo a los pintores bizantinos, si no a los minoicos. Miró es un continuador, a su manera, de las pinturas esquemáticas rupestres del levante español. Giacometti hace unas esculturas tan tiesas y frontales como las egipcias, sólo que más delgadas, grumosas y apergaminadas. En Moore creemos reconocer a un ilustre estultor de la tolteca ciudad de Tula que misteriosamente hubiera entrado en contacto con los etruscos. Y mientras Klee se complace con los arabescos, a Kandinsky le divierte crear todo un mundo de infusorios o farolillos geométricos, coloristas, deslumbrantes, circenses. Otros, como Duchamp, se fijan en utensilios marginales en los que a nadie se le había ocurrido ir a inspirarse. En fin, ¿para qué insistir en la diversidad y heterogeneidad de actitudes y desarrollos que caracterizan al arte moderno? Vistos con cierta perspectiva, estos artistas se asemejan a aquellos colonizadores europeos contemporáneos suyos que arribaban a las tierras de Ultramar y que después, cargados de botín, abrían tienda en París, Amsterdam o Nueva York. En este sentido, el arte del siglo XX es un arte profundamente comercial. Como decía Hölderlin a propósito del comercio, ha sabido conciliar lo lejano con lo próximo. Por eso cabe prever que en él están las semillas de un arte supranacional. De hecho, el arte ya lo es en gran medida.

Antes decía Paleofrón que el arte moderno es primordialmente un arte enfermizo. Pero el caso es que el arte siempre ha tenido que ver, de una u otra forma, con la enfermedad. No para perpetuarla, sino para atenderla, para prestarle los debidos cuidados. Para curarla. Novalis llegó a decir, con esa extraña lucidez que le caracteriza, que la Gran Salud del Fin del Mundo sería algo así como la recapitulación de todas las enfermedades de la Historia.

NEOTERPE.—Bien, bien, pero en medio de tantas enfermedades y de tantos barullos comerciales, estás consiguiendo que no vea nada de nada, como no sea etruscos, toltecas, o minoicos. Dime sin rodeos, ¿qué salidas les ves tú a la crisis actual del arte? Espero que no me vengas con el eclecticismo, pues lo estoy viendo llegar desde hace un rato. El supranacionalismo y la historia universal son siempre algo muy ecléctico.

EUGENIO.—¡Oh, el eclecticismo! El eclecticismo no es una solución, sino la manera más civilizada de dar como resueltos los problemas que de hecho no han quedado resueltos. El eclecticismo es una fórmula artística de gran valor pedagógico. Los eclécticos son una gente muy fina y culta, pero les suele faltar el ímpetu inventivo, la mirada infantil que redescubre el mundo. El eclecticismo es un fenómeno demasiado adulto para que sea caprichoso. Y sin capricho, ¿cómo va a existir el arte?

PALEOFRÓN.—Pero pudiera ocurrir que en alguna gran individualidad se diesen cita las cualidades del ecléctico y las del espíritu inventivo y

creador. Sin un arte de algún modo ecléctico y recapitulador de tantas y tan diversas tendencias, creo que no se va a poder ir a ninguna parte. Neoterpe estará de acuerdo conmigo por una vez en esto que voy a decir: el arte del mañana habrá de contar con los experimentos y tentativas del presente siglo, por más extraños y monstruosos que nos parezcan. Pero como esos experimentos son sólo los rudimentos de una nueva metodología, no podrá quedarse ahí, sino que tendrá que descubrir principios de armonización superiores...

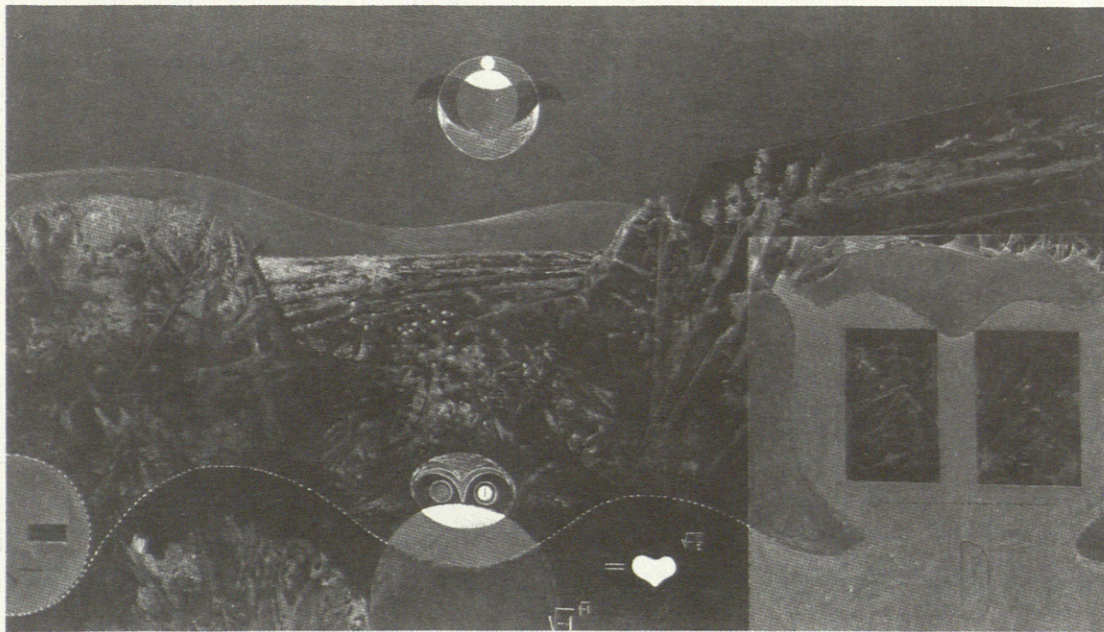
NEOTERPE.—¿Qué estoy oyendo? ¿Tú diciendo eso, Paleofrón? ¿Es que te has convertido al arte del siglo XX?

PALEOFRÓN.—Nada de eso. Estoy haciendo, simplemente, un ejercicio bastante raro: mirar el arte de lo que llevamos de siglo desde la altura del arte del futuro, es decir, de un arte que no existe.

EUGENIO.—El arte del futuro no podrá volver las espaldas a las invenciones de este siglo. Con ellas ha cuestionado su esencia y se ha enriquecido enormemente. Pero eso mismo lleva implícito un cierto eclecticismo, pues cuando las novedades que indignaron residen con todos los honores en los Museos, y cuando ya no se pueden mirar esos logros que pasaron a muchos con los ojos de la ingenuidad, entonces o se es ecléctico o se es ignorante. Pero eclecticismo no tiene porqué equivaler a utilización zafia e indiferenciada de elementos ya inventados, sino a la utilización consciente y a la potenciación significativa de esos elementos. Por otro lado, los artistas que hoy se enfrentan al lienzo con más franqueza y claridad empiezan a redescubrir con asombro a pintores de una tradición casi tan olvidada como lo estaban los objetos que recuperó artísticamente el dadaísmo a principios de siglo; y sienten que los cuadros de un Pontormo o de un Rosso Fiorentino, de un Piero di Cósimo o de un Magnasco, de el Greco o de Desiderio Monsú les dicen más y les hablan con un lenguaje más actual que los cuadros de un Dubuffet o un Fontana, de un Mondrian o un Pollock. Estos redescubrimientos son ciales. Son la única manera de soldar miembros amputados, y de soldar las cuentas que el olvido había dejado sin pagar, empleando para ello las riquezas de la memoria. Todos estos encuentros cruzados son el supuesto de una nueva irradiación. No hablo de hechos que van a producirse ni cómo se van a producir esos hechos, sino de categorías sin las cuales no se podrá jugar una nueva partida del arte.

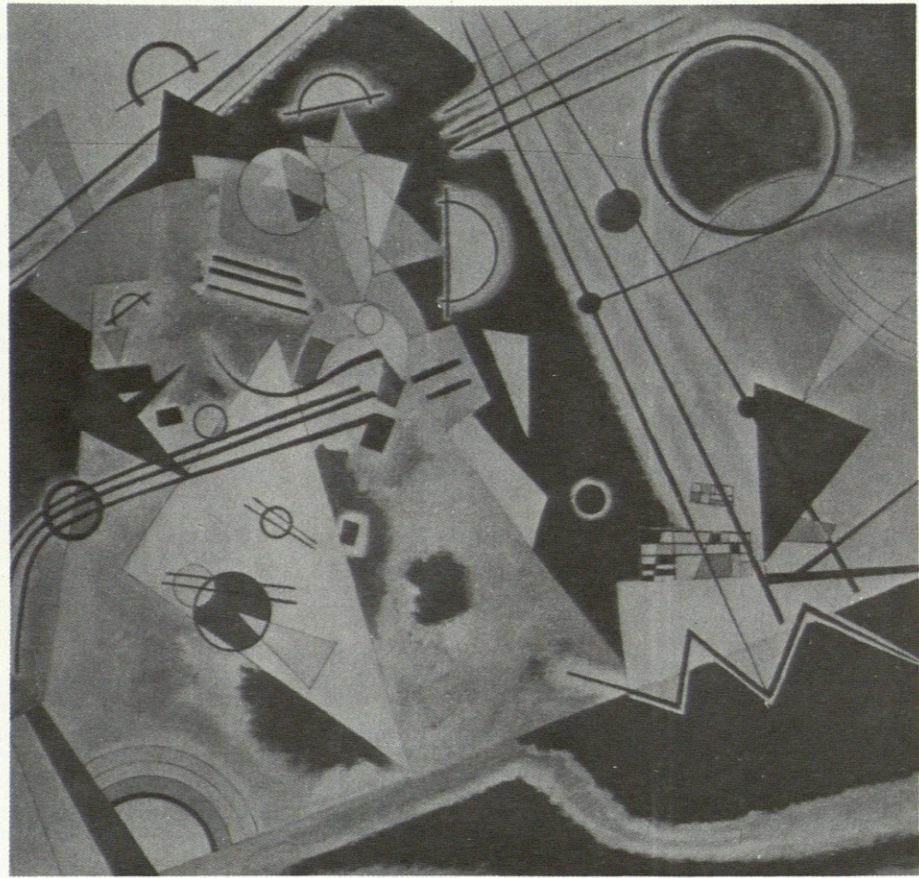
Pero este inevitable talante ecléctico no amortigua la profunda impresión que me producen las creaciones del arte moderno. Tengo la impresión de que en este siglo ha ocurrido algo muy importante en el arte, y posiblemente también, de una manera global, en la civilización. Tan importante

*Cuadro surrealista de Max Ernst*





*Pajaros de Balthus.*



*Wassily Kandinsky: Colored wood cut, 1922.*

es eso, que todos con gran desconcierto miran a derecha e izquierda en busca de horizontes. La enorme desorientación delata la importancia de este acontecimiento, que expresado de una manera prosaica se puede traducir así: se ha pisado fondo, se ha tocado el vacío. Cuando se toca el vacío puede ocurrir que todo parezca desesperadamente insignificante, que todo quede anulado, vanificado. O bien puede ocurrir que pugnen por salir a la delgadísima superficie maneras artísticas insospechadas, nunca vistas. ¿No habrán ocurrido ambas cosas al mismo tiempo?

Vivimos en un siglo en el que se han dado cita todos los siglos anteriores, pero sin que ninguno de ellos sea lo que fue en otro tiempo. Muchas historias se han entrelazado en esta historia nuestra, cuya identidad le vendrá de un casticismo que haga cosa propia el mestizaje. Pues de esas colisiones culturales no sólo cabe esperar efectos catastróficos y ciegos, sino también fertilidades y floraciones inesperadas. El arte ha perdido su esencia, pero creo que esa pérdida se debe a que el arte se ha replegado, se ha retirado a estratos

más profundos de su propia sustancia y realidad. Si en los próximos años o decenios las cosas del arte van a seguir repartidas en pequeños y numerosos territorios, como otras tantas expresiones de las formas que puede adoptar la vida, o si se irá imponiendo un nuevo arte del que no tenemos una noción precisa, como suma de armonizaciones, eso es una perspectiva sobre la que sólo cabe especular.

A veces pienso que lo que llamamos arte no es más que el prólogo de un libro cuyo primer capítulo aún no hemos comenzado a leer. Y me ha parecido leer en ese prólogo una sentencia rara y extraña que dice aproximadamente lo siguiente: El universo existe por el individuo. Ha de ser sacrificado a lo individual, a lo particular. Ha de ser el pedestal sobre el que se alce este instante, esta sensación aparentemente efímera e insignificante, pues si el universo y la totalidad no sirven para llenar este instante, para colmarlo de esplendor y sentido, entonces ¿para qué sirven?

Pero, ¿qué estoy diciendo? Esto no es más que una fantasía.

PALEOFRON.—Yo incluso diría que has rozado los límites de la mixtificación. No creo, de todos modos, que hayamos dicho la última palabra sobre el arte del siglo XX, sobre sus crisis y su futuro. Pero en esta tarde..., una tarde verdaderamente agotadora para mí, he aprendido a ver un poco mejor el instrumento de que el artista se sirve para realizar su obra.

NEOTERPE.—Me agrada oírte esas cosas, Paleofrón. Tu presuntuosa suficiencia me sacaba de quicio.

PALEOFRON.—¿Qué dices, insensata? Si eras tú quien se ha pasado la tarde sacándome de mis casillas...

EUGENIO.—Mis queridos amigos, haya paz. Las cosas, después de todo, no son tan serias ni tan dramáticas. El futuro del arte, ¿qué sabemos de eso? Pero por lo que a mí se refiere podemos seguir charlando de estos asuntos cuando gustéis. ¡Oh, ya son las diez y media! ¡Es muy tarde! Debemos pensar en ir a cenar. ¿Qué os parece? ■

**Ignacio Gómez de Liaño**

# Bailando sobre el suelo de gresite



*Esencia del espacio neomoderno expresado, en lo que tiene de más simple, por este rincón de espera en una «moderna» tienda de fotografía alemana.*



*Sala de las Artes Gráficas y la Publicidad en la Trienal de Milán de 1947. Diseño de Erberto Carboni, genio indiscutible de un arte tan típicamente neomoderno como el de los recintos feriales. Con un pasado afincado en una estricta vanguardia constructiva, del cual su pabellón de la Exposición Italiana de Aeronáutica de 1934 en Milán despertaría la entusiasta admiración de Gropius, Carboni evolucionó hasta esa integración libre de los lenguajes de las diversas vanguardias que supone el neomoderno. En este stand de la trienal del 47 logró, posiblemente, Carboni su mejor espacio, sólo comparable a la sala dedicada a la Industria Química en el «Pavillón Montecatini» de la Feria de Milán del 52. A destacar aquí las dos columnas-escultura, una definida por una espiral desarrollada a partir de un eje soporte, otra por una reiteración de poliedros que atraviesa un plafón flotante sin lograr sujetarlo.*



*Vestíbulo en el primer piso del cine 7 de St. Gallen (Suiza), arquitecto Willy Schuchter. Espacio de rara transparencia cuyo foco principal de atención es la escalera de caracol, verdadera escultura en la que la función queda enmascarada. Su aparente falta de materialidad, en cuanto que vía de comunicación entre dos niveles, es un hecho muy frecuente en el neomoderno dentro de un desafío general a la gravedad. Compárese este objeto con la columna espiral de Carboni de intención estático espacial semejante.*

LA verdad, cuando los chicos de la Bauhaus se fueron a Nueva York la cosa no resultó tan grave. Decidimos seguir la fiesta por nuestra cuenta. En el fondo no había porqué abandonarse a la histeria. Si ellos eran modernos, nosotros podíamos serlo mucho más, incluso neomodernos, diría yo. Por eso quisimos ampliar el local sin reparar en gastos. Trajimos de Milán una cafetera-exprés por darle más speed al asunto, plantamos en la terraza sombrillas de Torremolinos y, en el rinconcito de la chimenea, aquellos simpáticos (aunque algo estirados), muchachos finlandeses de nombres chistosos pusieron todo su empeño en crear un ambiente amplio y agradable. Rápidamente desembarazamos el salón de tanto mueble, optando por el derroche de un espacio despejado. Pronto se fue llenando de aquellos amigos parisinos que tocan el saxo y la batería y escriben falsas novelas policíacas. Uno de ellos, el delgaducho de nariz aguileña, le daba mucha marcha a su pianocktail junto a la barra del bar, compitiendo con los combinados tropicales que preparaban, trepidantes, los recién llegados de Río y Caracas. La fiesta se iba animando de modo insospechado y todo el mundo nos venía con ideas divertidas, rabiosamente nuevas. No quiero ni acordarme de cuando Mondrian, tras tomarse el cuarto Dry Martini, receta del American Bar, comenzó a oscilar y quebrarse a ritmo de mambo. ¿Quién lo hubiera dicho?; él, tan serio de por sí, y entonces lleno de atrevidas diagonales que le daban un aire la mar de gracioso. Lo mejor de todo fue cuando se lanzó con Pollock a marcarse una rumba. De pies a cabeza se llenó de dripping «tutti colori». La pista de baile estaba ya al rojo vivo. Las audaces texturas flirteaban, indecorosas, con el bueno de Arp, que siempre nos cayó chanchi. Al fondo, dos traviesos que responden por Calder y Miró achuchaban con sendos matasuegras a la chica rubia de pantalones ceñidos que llegó en la Vespa. Cuando entró Dalí fue ya el despiporre. Más de uno se derriñó en su sillón. La orquesta le dio a aquello tan bonito de «souvenir, souvenir, los bigotes de Dalí». Allí no quedó nadie por entregarse a la juerga. Imagínate cuando a Kandinsky le dio por pintar corbatas o las faldas con vuelo de la chica de labios carnosos y la cola de caballo. Incluso Duchamp se ocupaba de remodelar las lámparas y el carrito bar por la cosa escenográfica. Al rato, todos juntos, intentaban diseñar a la limón un trofeo cornucopia pluriestilo para la elección inmediata e irrevocable de la chica be-bop. Un grupo de arquitectos y diseñadores discutían aquello tan fino del espacio y la función. «Lo peror es —decía uno— ¿qué hacemos con el espacio cuando la función no se realiza? Ya sabéis que el espacio de piso es hoy cosa muy costosa». «¡Tengo una idea!» —repuso uno bajito con bigote como estilete— el multiuso. Cada espacio puede realizar múltiples funciones». «Eso, eso —se lanzaron los diseñadores— muebles cama-despacho-cocina-ducha o televisor-bar-discoteca-bidet-salón de lectura». «¿Y si se agotan los usos?» —atajó uno que no quería dejar cables sueltos. La pregunta cayó como una jarra de «cup» helado. «Elemental —sentenció el bigote bajo— cuestión de inventiva».

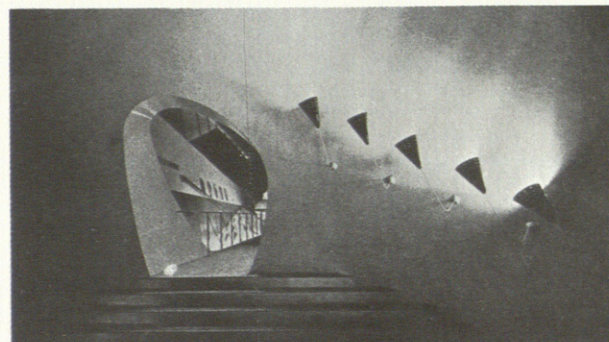
## Fernando Huici Guillermo Pérez Villalta

Y a partir de entonces nunca supimos si el sillón era un frutero a la hora del lunch o si ese jarroncito tan gracioso que nos regaló tu madre se metamorfoseaba en rasuradora eléctrica por las mañanas y en lamparita de lectura al caer la noche. Hasta llegó un momento en que los cubiertos parecían dispuestos a soltarnos un calambrazo de puro zigzagueantes.

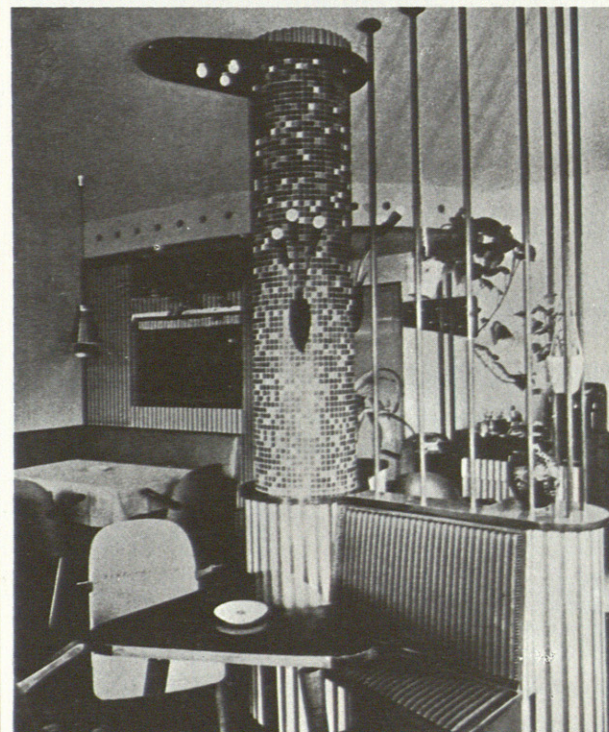
Pero no quedaron así las cosas. Al momento la tomaron con la pobre gravedad. ¡Menudo muermo que las cosas deban sujetarse! Así todas las cosas adoptaron las posiciones más peligrosas. Las patitas del sillón tapizado en genuino falso leopardo, se abrían y se abrían sin cesar. Las columnas que, de todos es sabido, han de asentarse sobre una base amplia para mejor repartir las presiones, se hicieron delgaditas, delgaditas por la parte de abajo. Y allí donde el techo debía descansar sobre el pilar aparecía —¡ahí te las compongas!— un inquietante agujero que permitía pasar al soporte hasta el piso superior. Todo se inclinaba de un modo sospechoso; las biseras y terrazas salían disparadas como trampolines. Luego les dio por hacer confusos los espacios y camuflaron los techos con plafones que, no sólo adoptaban caprichosas formas de ameba sino que, además, aparecían frecuentemente perforados por todas partes. Convirtiendo las paredes en mamparas que dividían tan sutilmente los espacios que, a veces, se hacían necesarios titánicos esfuerzos perceptivos por encontrarlas antes de jugarse el físico contra las lunas pulidas cristañola o los delgados cables de nylon que unían suelo y techo. No te quiero ya decir lo que fue la fiebre de escaleras y rampas. Si padeces de vértigo podías darte por perdido. Algunas llegaron a ser tan bonitas que no servían sino como esculturas que rompieran el espacio entre dos niveles, otras eran tan aéreas y transparentes que ofrecían como espectáculo un revoloteo de medias y tobillos. Y no debemos pasar por alto alguna que otra idea luminosa. Directa o ambiental, la iluminación nos deparó decoraciones expresionistas de la mejor especie y máquinas que parecían servir para cualquier cosa antes que para vernos las caras con aquella pantera existencialista.

Caso aparte el de los neones que tanto se ponían a dibujar en el aire por puro gusto como trazaban el esquema que nos permitía hacernos una idea de por donde iban los tiros en aquella maraña espacial que los chicos de la reunión tenían la desfachatez de apodar «chalecito unifamiliar para zona residencial de la periferia». En fin, todo fuera en beneficio de la omnipotente función. No faltaban, desde luego, diversiones para quien se juntara al grupo en cuestión. Por allí andaba Oscar Niemeyer escuchando con pinta de alumno empollón los delirios que emanaba el beodo de Le Corbusier tras ingerir los incontables cocopiñas al ron de caña que su coorte de admiradores brasileños no dejaban de ponerle entre las manos. Félix Candela, enfurruñado por el capón que le soltara Torroja por no aprenderse convenientemente la lección del día, no cesaba de repetir: «para paraboloides hiperbólicos, menda».

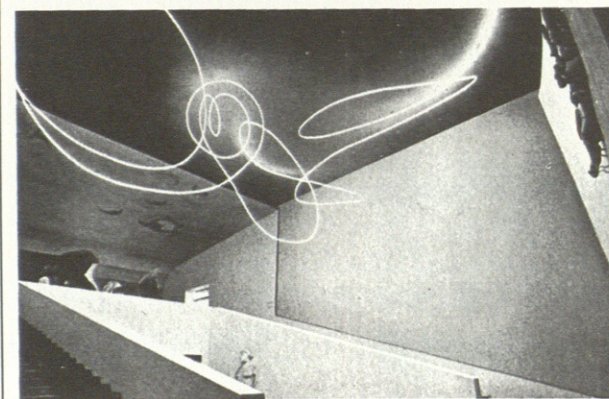
*Detalle del Recinto de Correos de la Exposición Alemana de Comunicaciones de 1953. Arquitecto Horst Döhnert (Munich). La escalera y la puerta, como puntos de efecto, se sitúan dentro de la tradición de la escenografía expresionista, lo que queda acentuado por una sutil creación luminotécnica.*



*Café Ridder en Racklinghausen. Decoración tipo. A destacar la mampara que subdivide el espacio interno a partir de una sucesión de barras paralelas. Recurso muy usual en el neomoderno, impide el paso sin impedir la visión al tiempo que consigue un status ambiguo respecto a un recurso semejante como sería el vidrio: transparencia equivalente, materialidad menor, y mayor afirmación visual.*



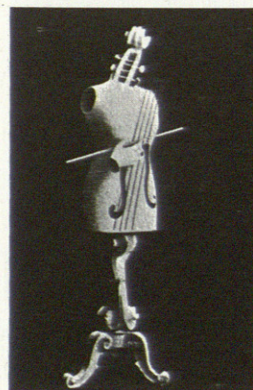
*Escalera del «Palazzo dell Arte» en la IX trienal de Milán: luz «espacial» de Lucio Fontana en neon blanco (1951). Más allá de la mera función luminotécnica, Fontana antepuso una intención plástica al realizar esta magnífica escultura «gestual» a partir de la trayectoria de un punto luminoso. Dentro de este campo de la decoración luminosa «espacial» Fontana realizó otro trabajo, en el que introdujo el color, para la sala cinematográfica del Pabellón Sidercomit de la Feria de Muestras de Milán de 1953. Asimismo, tenemos otro ejemplo de neón escultórico, muy semejante a este de la Trienal milanesa, en el realizado por Carboni para el Pabellón de Venezuela de la Exposición Universal de Bruselas de 1958.*



## Bailando sobre el suelo de gresite



*Floristería en Milán. Arquitecto Angelo Boccanera. Tenemos aquí un espacio particularmente interesante. El nivel superior muestra, en apariencia, ser casi flotante; a él se accede por una escalera que produce una sensación muy semejante a partir de su formación a base de peldaños independientes que, pese a tener una sección habitual en ángulo recto, hacen gala ostensible de su autonomía. Todo a mayor gloria de la antigravedad. Nótese la presencia, «cerrando» el lateral de la escalera, de una mampara tipo, semejante a la mostrada en la ilustración del café Ridder y que acentúa aquí la sensación etérea. Pero, con seguridad, lo más notable de este interior resulta ser la iluminación a base de un tubo continuo de neón. A las funciones lumínica y plástica (como en el caso anterior de Fontana), une una tercera, sorprendente dentro del campo del lenguaje arquitectónico: establece una lectura total del espacio, definiendo el recorrido a efectuar visual y físicamente. Tenemos otro ejemplo muy semejante de esto último en la iluminación de neón en una escalera del genial Film Studio de Hannover realizado por el arquitecto Dieter Oesterlen.*



*Exposición de la Moda y el Producto Textil en el Palacio Giustinian de Venecia (1941). Soportes plásticos para tejidos, diseñados por Erberto Carboni. Tenemos aquí un ejemplo especialmente gráfico de esa síntesis de múltiples lenguajes vanguardistas que realiza, a su intención, el Neomoderno. Un cruce de elementos cubistas, constructivistas, metafísicos y surrealistas conforman estas esculturas de las que sólo puede pensarse irónicamente su función de mero soporte.*

Créanlo o no, hasta Aalto le pegaba fuerte al cha-cha-cha. Entre tanta genialidad etífica, sólo una nota fuera de compás: Mies y Gropius, tan sosos como siempre, confundían el acuario con la ponchera y arrastraban una sobriedad a prueba del mejor de los humores. A su sombra, el alias Philip Johnson dispuesto como siempre a ligar con la chica de moda.

A esas alturas de la fiesta lo mejor se había desplazado hasta el jardín. La piscina, recubierta de gresite multicolor se encontraba animadísima, literalmente abarrotada por flotadores de plástico. Un Apolo en slip dudaba histórico qué puntos del borde podían tomarse como idóneos para trazar un «largo». Junto a él una señora a lo Silvana Pampanini lucía hasta el agotamiento un modelito sensación: como complemento genial un «hoola hop» en eterna danza. Algo más lejos tres chicas esqueléticas con carisimos tocados de Balceniaga rodeaban un coqueto bambi de forja. Los vapores de la destilería estomacal le hacían ya a uno dudar si se trataba efectivamente de las tres mencionadas gracias o de un «display» de lámparas alámbricas. Alguien había tenido la feliz idea de transformar el Henry Moore en fuente-ducha y los huecos en forma de sobaco hacían la vez de lavabos. A aquella otra escultura de Gabo le cambiaron los hilitos por «macarroni» de plástico hasta convertirla en una preciosa hamaca.

La orquesta tocaba nuevos bailes, mudando el mambo y el cha-cha-cha por el rock, para atreverse después con algún twist o con un madison. Por entonces llegaron a la fiesta unos chicos la mar de «pop». Dispuestos a renovar el buffet habían saqueado el supermercado de la esquina. Giro Dorfles no podía soportar su presencia y así le insistía a Eco quien, con aire ausente, no acababa de integrarse en la fiesta. Lo más estirado de la reunión ignoraba olímpicamente a los recién llegados. De hecho, no hacían más que alabar los módulos y series que por entonces atraían la atención general. Todo el mundo se pirraba por la fabricación seriada y cosas por el estilo. Vasarely se pavoneaba como una star, pero los más divertidos eran unos dinámicos chicos que no dejaban de moverse. Leparc llenó el salón de espejitos que todo lo desquiciaban; otros instalaban máquinas de comunicación, aunque uno nunca supo si comunicaban con alguien. Lo importante era participar. Había también unos niños pobres, pero de eso es mejor ni hablar. Unos tipos muy raros nos empapelaron el salón con unos mareantes dibujos en blanco y negro, pero cuando pretendieron decorarnos la casa nos la dejaron más bien sosita, llena de artilugios que servían para estropearse e infinitos múltiples por todas partes. Eso sí, la discoteca la dejaron preciosa, con luces intermitentes de todos los colores, en una orgía psicodélica.

En esos momentos la reunión de arquitectos andaba de capa caída. Muchos se dedicaban ya a dormirla,

mientras otros arrastraban una tontina vergonzosa discutiendo en un rincón sobre la fabricación en serie de pasmosas chorradas. Algunos, con megaestructuras y gaitas por el estilo pretendían dejarnos la casa hecha unos zorros. Sólo Parent y Virilio aguantaban la merluza con una honrosa inclinación. Poca cosa para el cuerpo. Lo mejor de la fiesta quedaba ahora en la orquesta. ¡No te quiero decir las canciones tan bonitas que tocaban! Pero ni eso logró retener a los del pop que decidieron largarse con las chicas al motel de la esquina. Uno de gafitas y pelo plateado insistía en pasarles películas porno. «Vaya rollo» —le amonestaba el de las hamburguesas.

Aquí la fiesta tomó un aire muy raro. Al personal le dio por la contemplación y se pasaba el día a base de recuerdos y suspiros. ¡Chico, esta parte era un muermo! Todos vestían de antiguo como en una telenovela y las guitarras eléctricas se desgarraban en lamentables solos: algo así como el onanismo progresivo. Ni siquiera cuando alguien echó un ácido en la naranjada la cosa se remedió. Todo iba de ponerse naturales. ¡Claro!, Marie Claire, la única chica que no se largó al motel, no se maquillaba. Cambiaron el plástico y las formicas por madera lavada, bambú y otras mierdas ecológicas. Si, si, muy natural pero sin una pizca de gracia ni atrevimiento. Para colmo, los que iban llegando no hacían casi nada; sólo poner montoncitos de porquería en los rincones y reseñarlo en documentos. Los más «audaces» se permitían chorrear pintura por las paredes y luego sostenían interminables discusiones sobre el asunto. Nada, lo dicho: un muermo.

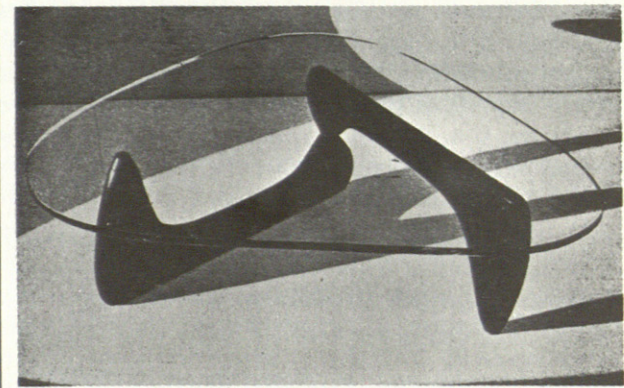
Y para qué hablar de los arquitectos. A los que no babeaban les dio por quitar aquellos preciosos neones que pusimos de reclamo en el portal. Un chico que había venido de Filadelfia los rescató del colector de basura y se los llevó a la fiesta de la esquina. Lo único interesante fueron unas locas que tomaron por asalto la discoteca. Nosotros también estuvimos a punto de darnos el piro. Pero ahora, parece que en la fiesta comienza un proceso de reanimación. Los nostálgicos han caído en la cuenta de lo bonita que estaba la casa al principio de la juerga. También han vuelto los chicos y las chicas del pop a ver como andaban aquí las cosas. Han decidido quedarse. Han crecido, pero siguen siendo encantadores. Se han traído con ellos un conjunto de quinceañeros muy raros que, nada más entrar, la han emprendido a guitarrazos con los últimos amuermados de la orquesta. Ellos tocan fatal, pero con mucha más gracia. Bueno, ya aprenderán. Por ahora empiezan a llenarlo todo de nuevos plásticos y colorines. Además, están haciendo muy buenas migas con aquellos genios etílicos del principio que ya comienzan a desperezar su resaca. En fin, veremos cómo nos dejan la casa ahora que la «nouvelle vague» vuelve a estar en la onda. ¡Cosas del neomoderno! ■

**Fernando Huici  
 Guillermo Pérez Villalta**

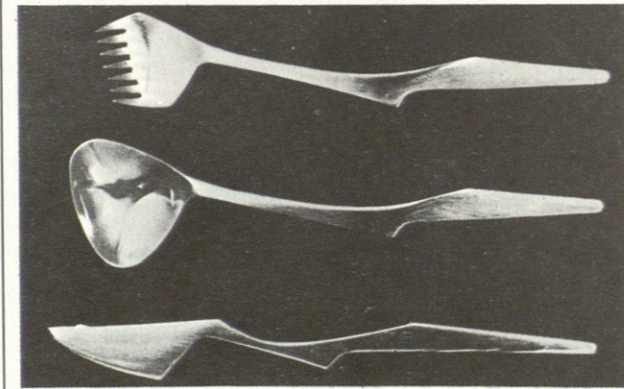
*Lámparas de pie en latón lacado y pantalla orientable en tela. Diseño del arquitecto Hans Bergström (Ahus). Estas lámparas alámbricas producen una notable sensación de movimiento, quizá acentuada por la reiteración en la composición fotográfica.*



*Mesita auxiliar, tablero en cristal, patas torneadas de ébano (Móbel, Alemania). Mesa de exquisito diseño, típica de la vertiente más purista dentro del Neomoderno. Nótese la paradójica insistencia en la transparencia del tablero (en un sentido semejante al comentado a propósito de las escaleras, ilustr. 3 y 7) y la sensación de inestabilidad en las patas, pese a su racional solidez.*



*Cubertería en plata fina; diseño y realización de Robert Welch. Reino Unido. Sorprende el material noble utilizado (poco corriente en el Neomoderno) y un diseño de corte futurista, inhabitualmente atrevido para este tipo de objetos.*



# Claridad y oscuridad en el proceso creativo

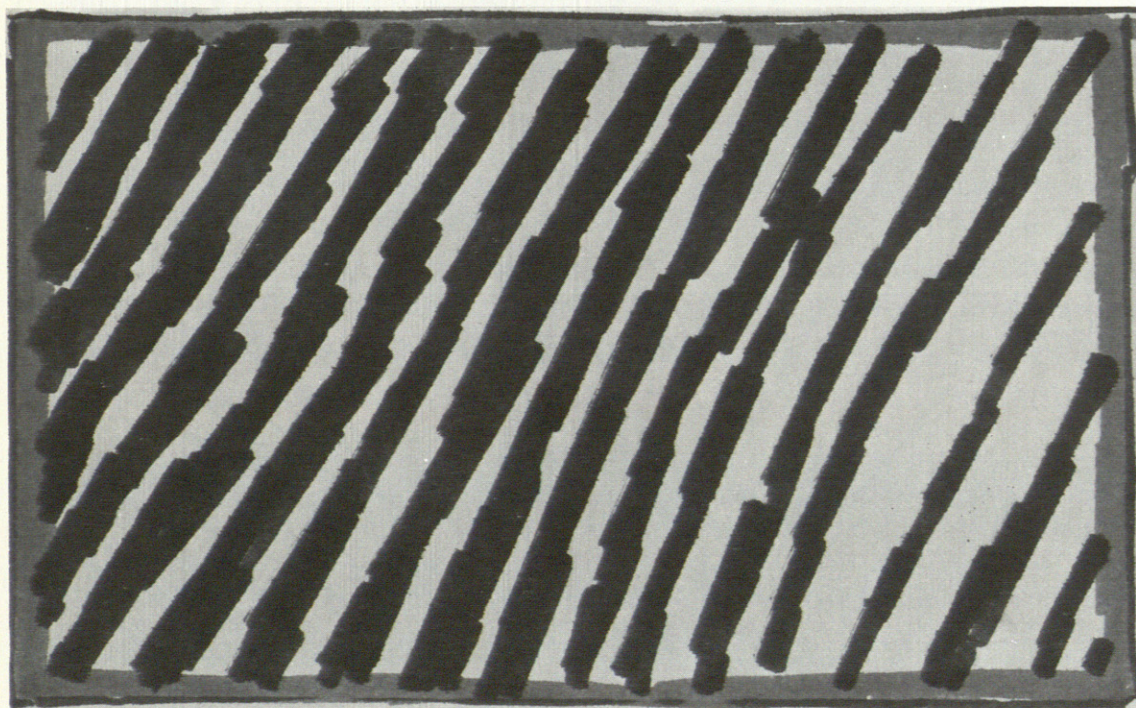
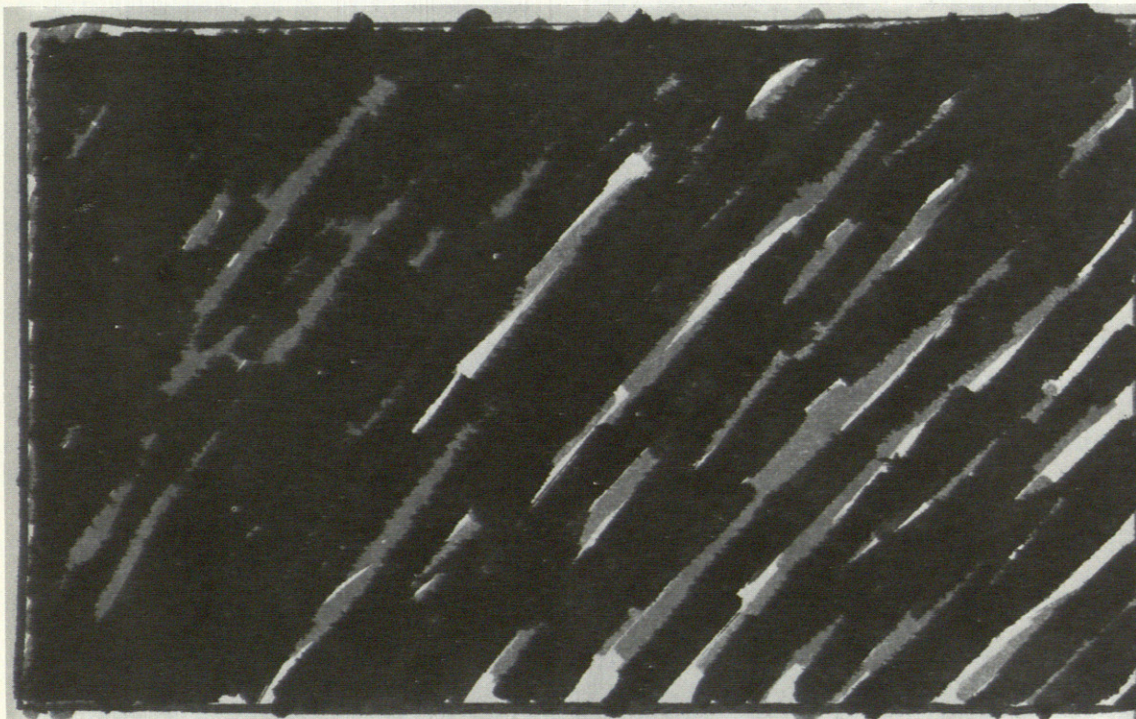
MUCHAS veces he pensado en el porqué y cómo del proceso creativo desde el punto de vista del artista, porque siempre se ha estudiado desde «fuera», desde el intelectual que se acerca y analiza de forma más científica este tema. Para mí ha sido siempre de interés el saber como piensan los que viven este proceso desde dentro, y al verme yo dentro me he preguntado que ¿por qué, uno selecciona una particular forma de expresión y no otra, por qué es el proceso común en todos los artistas, por qué unas estructuras determinadas y por qué son tan precisas y medidas? También pienso en el hecho individual de mi propia creación en un contexto más amplio, que es el de otros artistas. Creo que sabemos de forma segura e indiscutible que en este «proceso creativo» hay un orden y un método y que este orden es parte esencial de cualquier actividad, y desde luego de toda actividad creadora. Sabemos, gracias a los «científicos», que todo arte tiene su propia lógica y su propio equilibrio y tiene una estructura precisa y medida si no siempre de forma premeditada, sí a veces involuntaria. ¿Y qué es lo que busca el artista a través de este proceso? Busca, entre otras cosas una ordenación, una estabilidad y un equilibrio. No me refiero, ni aludo, a equilibrios aislados, ni psíquicos, ni afectivos, pero sí quiero aquí agruparlos todos y decir que el artista busca en el equilibrio formal, que es a su vez una síntesis de todo un conjunto, que incluye aquellas experiencias más aisladas y más generales que son el pensamiento, las emociones, experiencias, recuerdos, sensaciones... en suma, el proceso creativo surge por una necesidad de equilibrar a través de la síntesis todo un proceso vital y la obra de arte es el producto final de una última síntesis, y digo «última» en el sentido histórico: «última» en el tiempo. Creo que es revelador el hecho de que el artista está finalizando, en cada una de sus obras, un conjunto de experiencias. Al acabar una obra está *concluyendo* algo y esta acción, la de

concluir, la repetirá constantemente a lo largo de su vida. El que no es artista no tiene esa, a veces obsesiva, necesidad de concluir intencionada y conscientemente condensando una y otra vez la propia experiencia. Son como muertes repetidas, retos y aproximaciones a aquello que no tiene fin, que sí tiene comienzo, pero que no se repetirá. También se podría comparar con el orgasmo porque tanto éste como el arte son experiencias en las que la síntesis es parte fundamental. El orgasmo es la síntesis de una experiencia específica, el placer, y el arte es la síntesis de una experiencia más amplia y general; la síntesis individual de un hecho colectivo que es el proceso vital desde la vida hasta la muerte.

Es importante insistir aquí en el carácter particular de cada obra y esta singularidad requiere la presencia en la conciencia o memoria del artista de todo su pasado como hombre, de su pasado artístico suyo, particular, de todas aquellas imágenes que dejan huellas esenciales, de las emociones siempre presentes, de la luz, del sonido, y también (pido tolerancia a los incrédulos) incluso, de la memoria del pasado del hombre, de lo que llevamos recorrido, también lucidez en cuanto a lo que hay que recorrer. Estoy segura de que el artista tiene capacidad de «visionario», porque ha demostrado tenerla con una desarrolladísima memoria sabiendo mejor que nadie como «ver», y donde mirar. Se puede ser «visionario» del futuro y se puede acertar el pasado pero lo que interesa es interiorizar al máximo para poder tener esa *visión* o imagen que surgirá de dentro que es como un destello instantáneo. No me tienta decir «iluminación» por todo lo que esa palabra tiene de resonancias y pienso que es afortunadamente y siempre en el mejor de los casos, una inundación de claridad. Aquí aparecerán los símbolos, aquellas señales que pueden llegar a ser las más abstractas que es lo más aparentemente lejano a lo simbólico, esto nada tiene que ver con el símbolo surrealista, sino más bien es un có-

digo personal de imágenes que de algún modo son también con ellos presencias, muchas generalizadas y extensibles a otros hombres comunes a todos y por lo tanto compatibles con ellos. Es siempre «obligatorio» hablar de símbolo/sueño. Y aunque el símbolo/sueño y el símbolo/arte tienen procesos comunes (los de la síntesis y condensación), esta última relación está más ligada a la voluntad mientras que en el sueño esa condensación ocurre sin la presencia aplastante a veces indignante y opresiva y también esencial de la voluntad. ¿Qué relación hay entre voluntad/inspiración? La hay y grande y el artista lo sabe y lo maneja, aunque no siempre lo domina. Hay que dejarle su lugar debido a la «inspiración» que sabemos *qué* es sin saber siempre dónde está. Hay que saber dejarla tranquila, adormilada y pasiva pero sabiendo también cómo despertarla y forzarla, exprimirla y exigirle siempre lo mejor; que la imagen quieta se convierta en acción. Así se rompe la pared. Creo que la presencia de esa imagen quieta e interna, sin elaborar pero clara nos lleva las primeras veces que surge, a tener que decidir si seguiremos este camino intentando perfeccionar el proceso de síntesis. Hay un momento en el que hay que tomar una decisión y ésta no tiene que ser consciente necesariamente, pero cuando está tomada nos comprometemos con algo que dominará todas nuestras actividades, algo que invade al artista y que de alguna forma también convertirá al artista en invasor porque el arte siempre perturba. Es cierto que tenemos ambición y vanidad pero la aventura en la que estamos metidos es peligrosa e interesa sólo si es peligrosa. Una vez dominado el vértigo, la búsqueda, la conciencia, las intuiciones, los aciertos, todo esto hace que merezca la pena. Es una aventura como otra cualquiera pero cuando esa síntesis, de la que hablaba antes se consigue, cuando llegamos a irrumpir en el silencio nuestro y en el de otros, eso es tan perfecto como la mañana, dorada y callada sin perros.

## Gloria García



No podíamos escribir sobre «proceso creativo» sin hablar de «transcender» —es curioso como siempre hay ideas-palabras-imágenes que van unidas: proceso creativo-inconsciente-símbolo-sueño-proceso creativo-transcender-muerte. Me parece interesante acudir aquí a una definición de la palabra *TRANSCENDER*, en esta definición no aparece para nada ese sentido de «transcender en la historia», sentido que para la gente es el más conocido, y que también juzgando por lo que dicen los demás es una condición deseada por los artistas. Esta es la definición del Diccionario Enciclopédico Abreviado, Espasa-Calpe:

**TRANSCENDER:** «Exhalar olor tan vivo y subido que penetra y se extiende a gran distancia. Aplicase generalmente al bueno. Empezar a ser conocido o sabido un hecho o especie que estaba oculto. Extenderse o comunicarse los afectos de unas cosas a otras, produciendo consecuencias. Penetrar, comprender alguna cosa que está oculta. Aplicase a toda una noción que no es género, como acontece con las de unidad y ser y también en el sistema Kantiano, traspasar los límites de la experiencia posible.»

Me parece que ésta es una definición sabrosa de la palabra *transcender* y ciertamente encierra y apunta unos contenidos que son aplicables al proceso creativo. «... traspasar los límites de la experiencia posible». Supongo que no es ortodoxa mi interpretación de algo tan complejo como el sistema Kantiano pero recogo esto porque me sirve en el análisis «por encima» de todo este tema. El *arte* indudablemente traspasa los «límites» de la experiencia posible porque es arte a *partir* de su exclusión, cuando deja de ser insertable dentro de la experiencia real. Yo diría también que surge como necesaria respuesta a aquello que es la experiencia cotidiana y «posible y que sabiéndolo imposible (como alternativa real a la experiencia cotidiana) la asumimos como tal y como tal la proponemos, la mostramos, nos adherimos a ella, la firmamos y a ella

estamos irremediablemente unidos. Es precisamente esta cualidad de lo «imposible» entre otras cosas, lo que caracteriza el arte, y el arte es en efecto un anhelo, quizá, de acercarse a nuestra propia y anecdótica libertad y a través de ella, quizá ya sin tanta esperanza acercar a los demás a percibir en ellos esos...

Este anhelo de libertad que creo es también importante componente del proceso creativo, deriva de la necesidad que tiene el artista de entrar en aquellos campos donde las fronteras son lejanas, donde los vacíos y los abismos son enormes; son éstos los lugares que el artista busca y esa casi ausencia de obstáculos, esos espacios donde apenas se percibe la perspectiva, de profundos que son, son los que buscamos y donde nos sentimos a gusto. Ahí es donde queremos entrar y en ese sentido es el proceso creativo an-

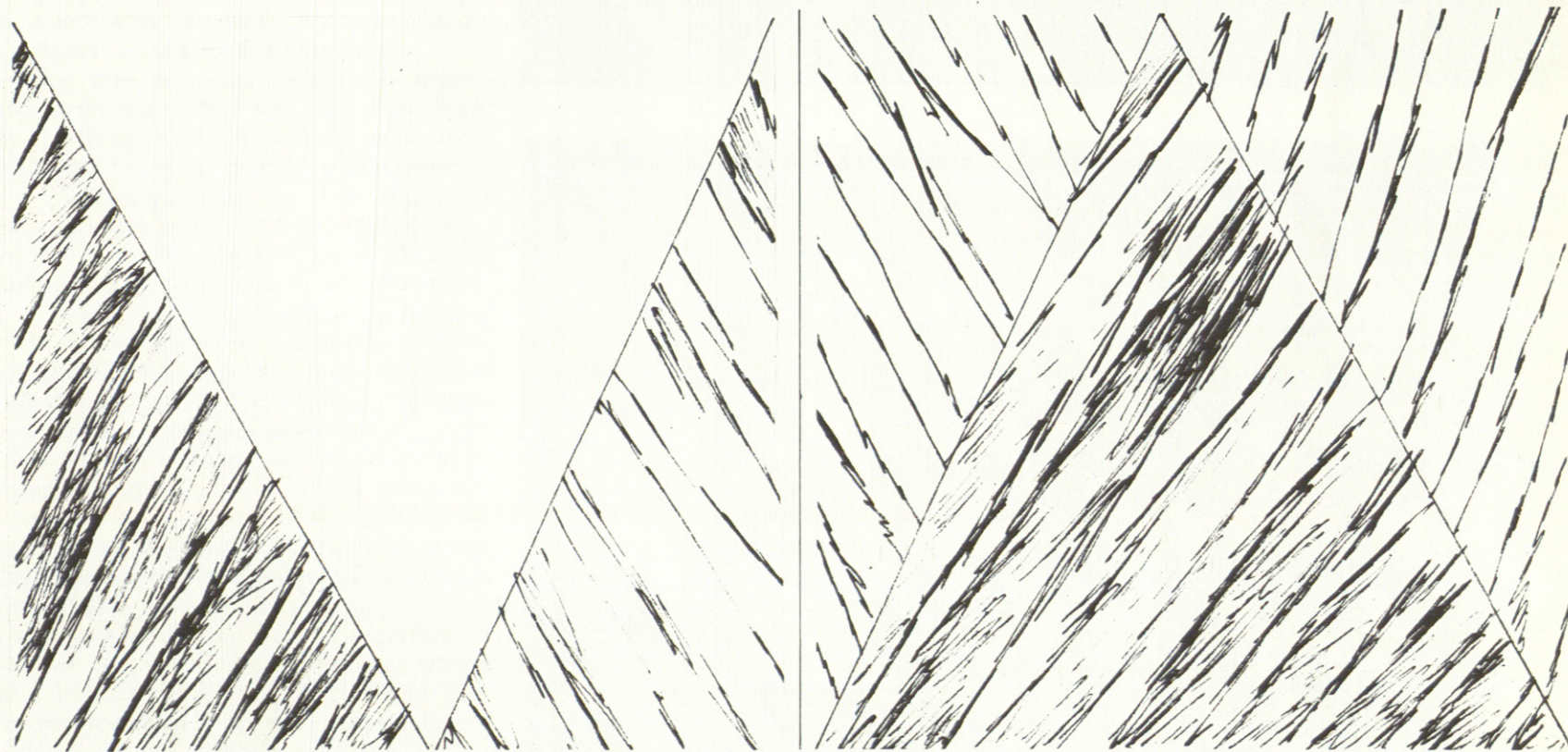
helo de libertad. Necesidad de penetrar y dominar esos terrenos donde los límites, no son imposiciones sino elecciones que tiene que hacer el propio artista.

El arte desde el «impresionismo» hasta los años 40, de nuestro siglo, se hizo desde fuera y lo hicieron las vanguardias. Nosotros hoy no pertenecemos a los perímetros no se trata de que sea más o menos fácil hoy que ayer pero hoy, es cierto, vivimos en una sociedad que ha asumido el arte, que lo ha incluido y no hay forma de expresión que aparte ni haga pestañar a ningún director de museo, crítico o dueño de galería. Todo está permitido y hay lugar para todos y se vuelve a formas de expresión que dependen menos de «artilugios», tecnologías, especialistas, quizá porque nos hace falta poder intervenir de forma más inmediata y más directa, más rápida y gratificadora, creo que

hoy estamos dispuestos a coger las herramientas tradicionales de nuestra profesión y empezar a partir de los desengaños con una nueva intensidad, en el color y en la forma. Ya no existen las vanguardias como las de antes pero sí hay y siempre habrá ARTE; arriesgado, valiente, ruidoso o silencioso y perturbador.

El arte está vinculado a lo imposible: a la fe, a la necesidad de devolver condensadas las experiencias y la memoria, la individual y la colectiva, el símbolo en su sutil e innegable presencia, el renacer de la voluntad de forma repetida, la tentación de la aproximación al mal, la negación del final. Destruimos desesperadamente cada vez y construimos con cenizas dejando que el amarillo invada. ■

Gloria García



# 88 viviendas en Churdinaga

**Alvaro Aritio y Pedro Herrero y Juan Daniel Fullaondo, arquitectos.**  
**Polígono Churdinaga-Begoña, Bilbao.**  
**Proyecto: 1978.**

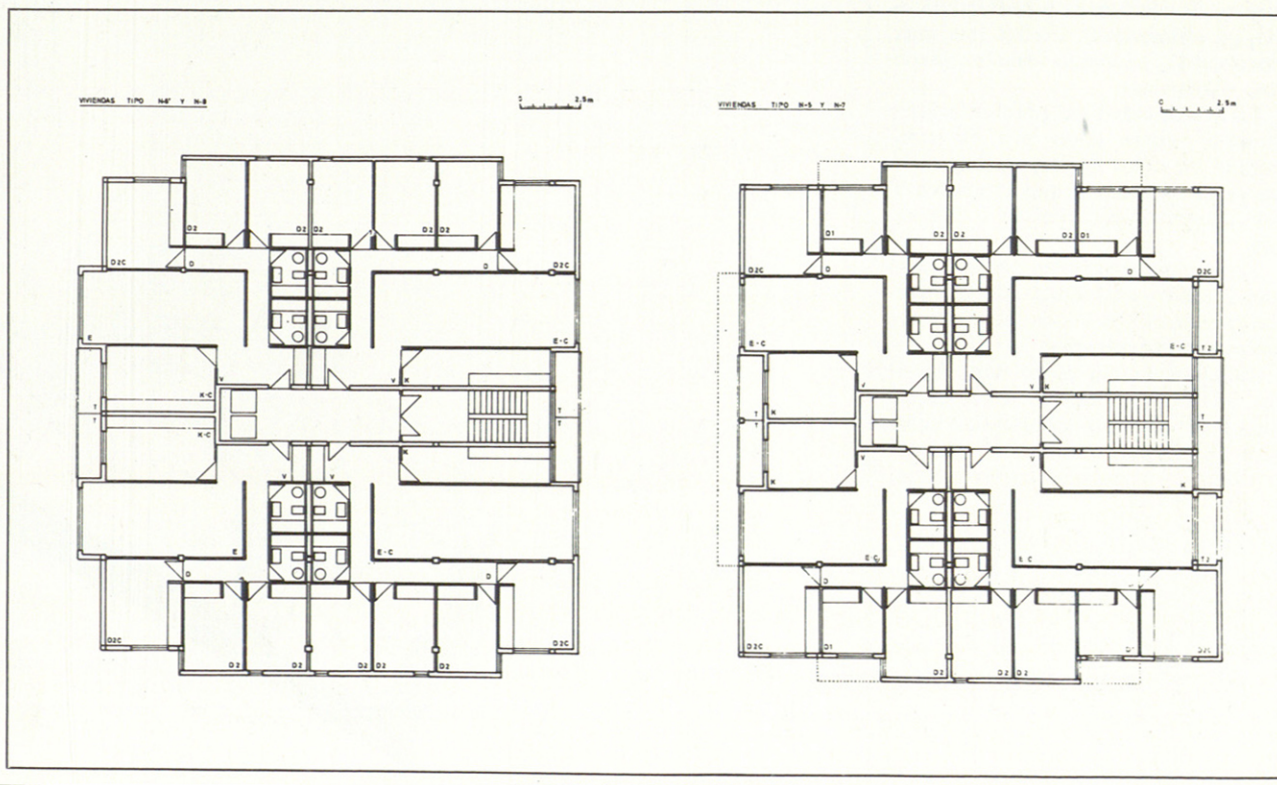
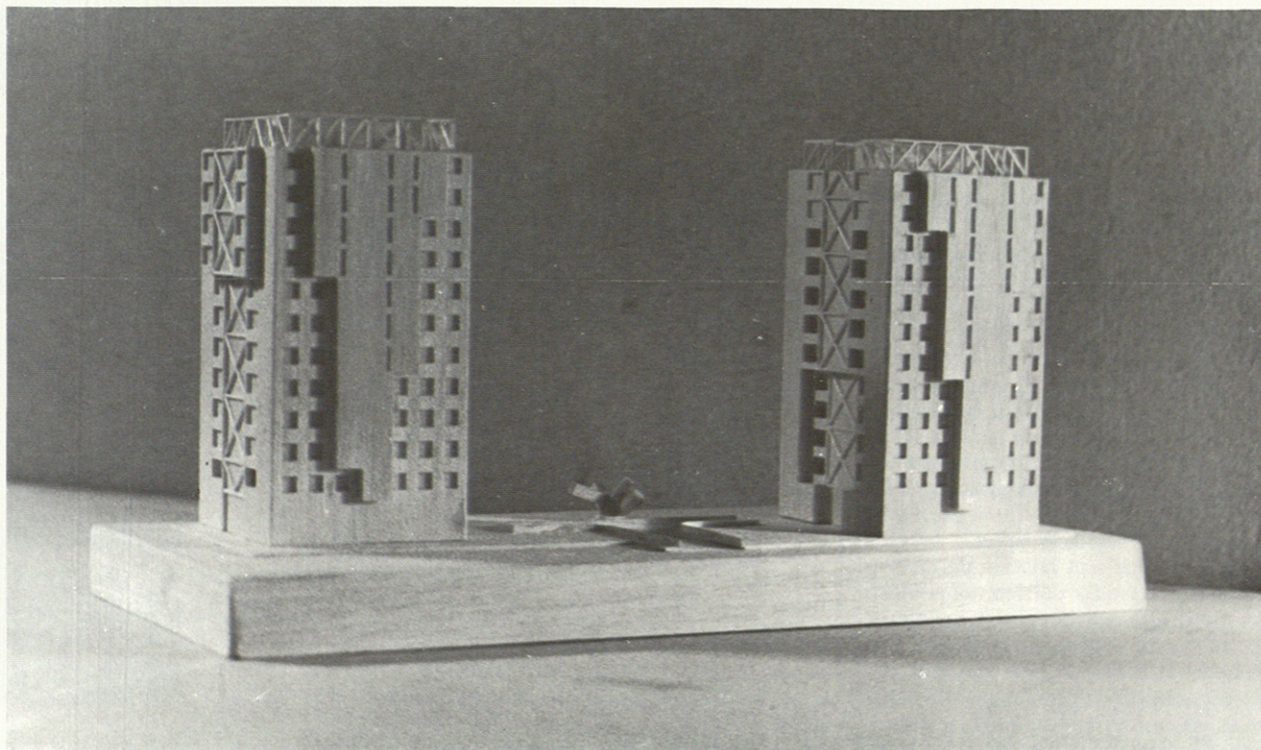
Debido al distinto tipo de viviendas que deberían ser construidas y no siendo éstas definitivas, es decir, pudiendo variar el número de cada una de ellas, durante la elaboración del anteproyecto, se pretende en la solución adoptada que dichos posibles cambios no afecten de forma sustancial a la configuración de la propuesta y que en cualquier momento dicha solución se pueda adaptar con mínimas transformaciones a los nuevos requerimientos.

De lo expuesto anteriormente se desprende que la solución más idónea es aquella que resuelve los dos bloques, partiendo de una planta que podríamos considerar como generadora. Esta planta tiene unos elementos fijos que resuelven por sí solos el programa de cuatro viviendas de dos tipos diferentes y a partir de ella sin más que aumentar o disminuir los correspondientes espacios necesarios obtendríamos los restantes tipos.

De esta forma y debido a la flexibilidad de la propuesta, si cambia el número de viviendas de cada tipo, esto solamente se reflejaría (en el paso de anteproyecto a proyecto definitivo) en los alzados, pues surgen como respuesta a la distinta composición de las plantas.

Todas las superficies proyectadas se encuentran dentro de las desviaciones porcentuales permitidas en la normativa oficial de vivienda social.

El edificio ha sido concebido con sus tres elementos clásicos, basamento, cuerpo y coronación: el primero, constituido por el porche y los grandes huecos de planta baja; el segundo, por las cuatro primeras plantas de oficinas con sus huecos acristalados a paramentos exteriores; y el tercero, por las dos últimas plantas con sus huecos enlazados en vertical, rematados por arcos y con su acristalamiento retranqueado a los haces interiores de los muros.



## Buhardilla en la calle Toledo

**Gabriel Allende, arquitecto**  
**Calle Toledo, Madrid**  
**Proyecto: 1976**  
**Ejecución: 1976**

La obra consistía en sanear y acondicionar el estado existente de una buhardilla.

En paralelo a los problemas de orden técnico respecto a la consolidación de la misma, existían problemas de orden ambiental y visual.

La planta presenta una profundidad aproximada de 12 metros con casi 5 metros de cubierta inclinada, por unos 4,5 metros de ancho.

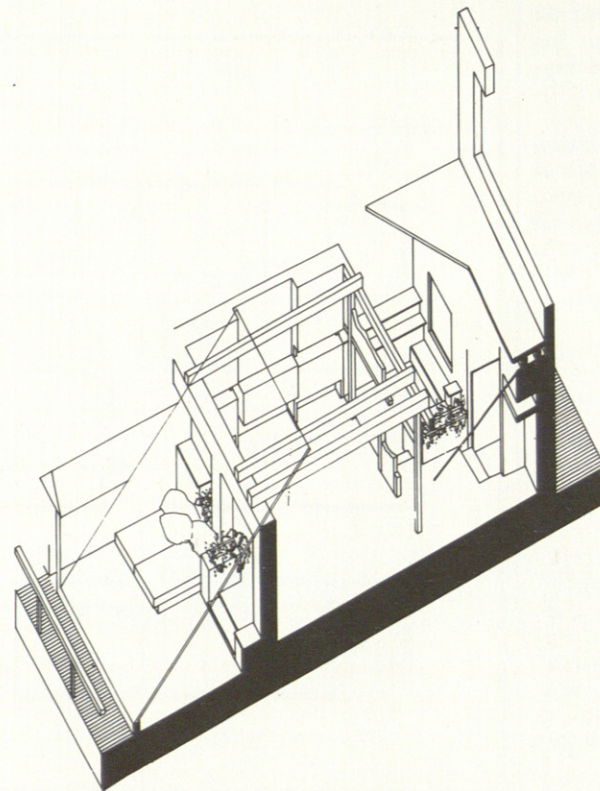
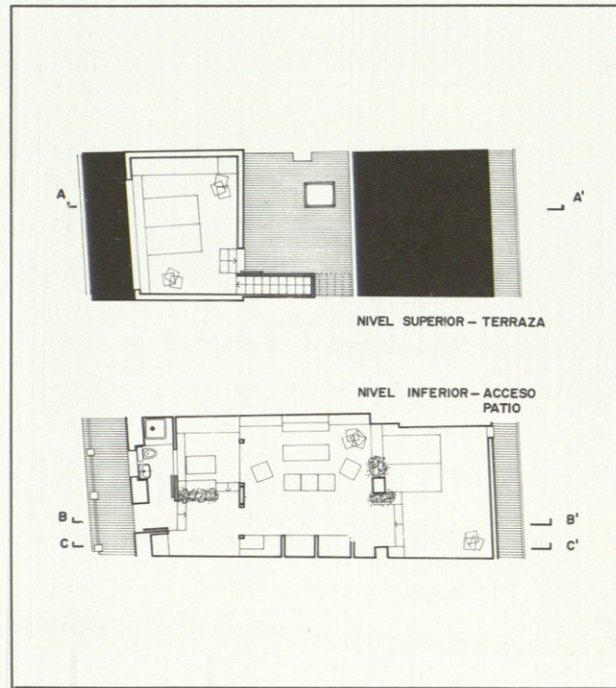
La iluminación era precaria con lo que se tuvo que ir a iluminación cenital, y lateral a través de la escalera de subida al segundo nivel.

Se establece una pastilla de circulación horizontal y vertical en el lado del muro que acomodaba la escalera ya existente y se pasa a una servidumbre de espacios laterales. La jerarquización de dichos espacios está resaltada en el tratamiento y cambios de nivel del suelo mientras que su identificación parte del tratamiento de elementos arquitectónicos (vigas, chimeneas), bordes (poyatas, encimeras), escénico-visuales (espejos, escayolas).

La continuidad del nivel inferior y superior viene dado por el tratamiento de color de la pared que absorbe la escalera y que envuelve el nivel superior para volver a descender.

Los espacios serviles del itinerario van tratados en blanco con elementos constructivos vistos que han sido saneados previamente.

El color forma parte también de los techos buscando una identificación tridimensional del espacio generado por la perspectiva forzada, por sus propias (o nuevas) inclinaciones.



## 23 viviendas en hilera

**Pablo Carvajal, Juan Montes,  
Mario Muelas, Manuel  
Paredes, Fernando Prats,  
Alfredo Villanueva,  
arquitectos**

**La Colonia de Mirasierra,  
Madrid.**

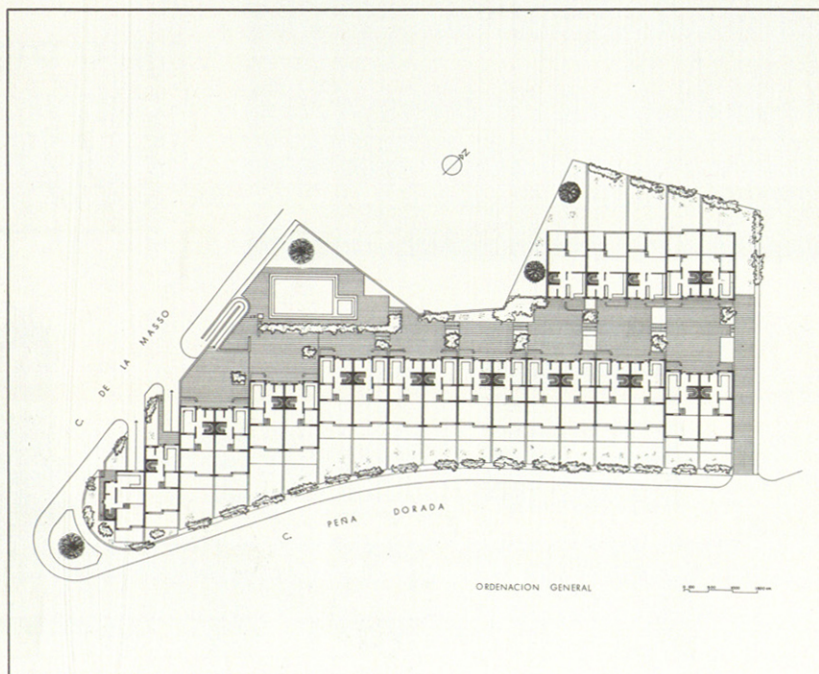
**Proyecto: 1975**

**Ejecución: 1978-79**

La organización de 23 viviendas en hilera vienen determinadas por dos factores. El primero es la irregular forma del solar, que tiene un desnivel acusado superando el 10 % y una superficie de 6.000 m<sup>2</sup>. El segundo es la importancia que se le ha querido dar a lo común frente a lo individual, ya que la comunidad de propietarios la forman un grupo de amigos. Se ha creado un espacio central con viviendas a ambos lados que sirve como calle peatonal de acceso, así como lugar de encuentro en sus áreas de piscina, juego de niños, zonas de estancia, etc. que aparecen en esta calle-núcleo, fraccionado en diferentes niveles que van siguiendo la pendiente del terreno.

Las viviendas del entorno son unifamiliares de tamaño medio. El conjunto de las 23 viviendas queda integrado al estar muy quebrado por las diferencias de nivel y tener los jardines individuales vertiendo a la calle y elevados de la calzada sin acceso directo.

La tipología de vivienda elegida es la unifamiliar en hilera con un frente de fachada reducido y una medianera de gran longitud. Con el fin de introducir iluminación natural en el interior se incorpora un patio central en que el paramento orientado al Sur tiene una única altura, para ello se ha retranqueado la planta superior, que forma un soportal en la calle de acceso.



# Propuesta para un edificio de oficinas

José M. García de Paredes,  
arquitecto.

Solar situado entre Serrano y  
la Castellana, Madrid.

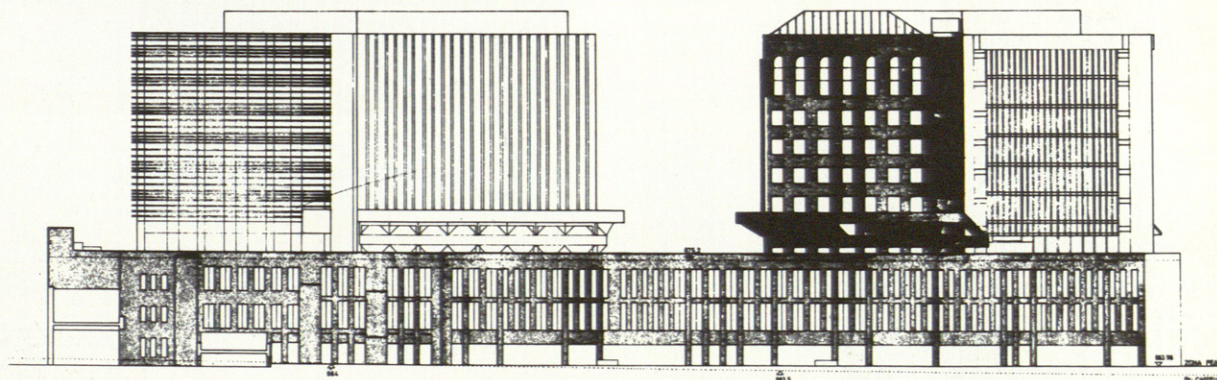
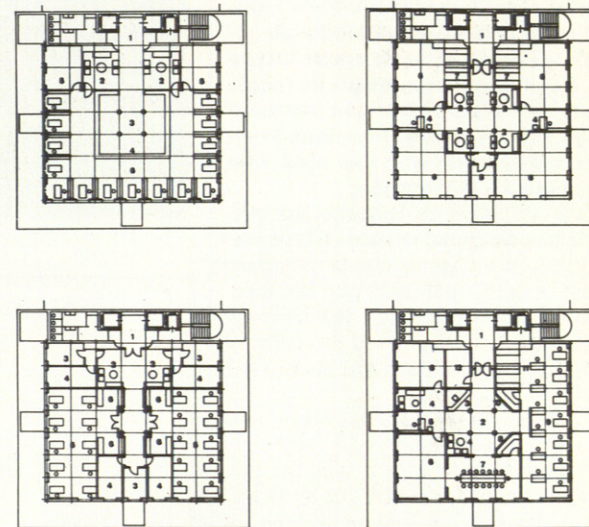
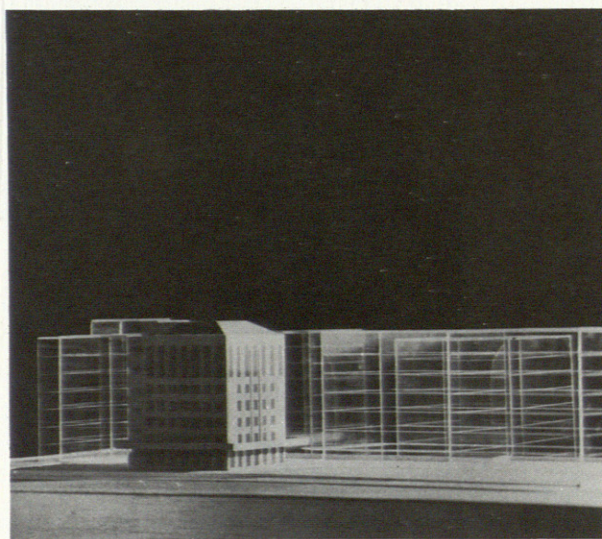
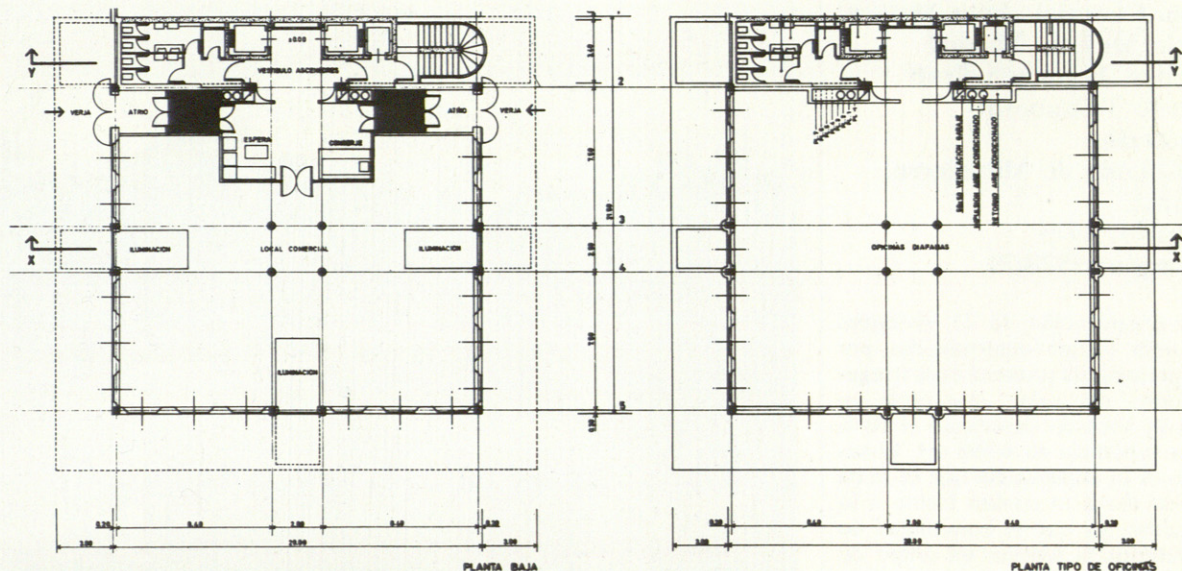
Proyecto: 1980.

El entorno incide en la propuesta fundamentalmente por su condición de hito o frontera entre el barrio de Salamanca y la Vaguada de la Castellana. El desnivel entre ésta y la calle de Serrano se manifiesta en la aparición de una franja horizontal, actualmente casi concluida, con un tratamiento que discrepa del conjunto en su estado presente pero que contribuye notablemente a ordenar un área muy descompensada en relación con el tejido urbano en que está inserta.

Este análisis ha sugerido la idea de permanecer dentro de algunas de las directrices plásticas marcadas por dicho basamento compartiéndola con otra, más general, de conseguir una inserción natural de la nueva pieza arquitectónica en la tipología dominante en el barrio de Salamanca.

Perceptivamente interesaría destacar algunos aspectos que introduzcan elementos diferenciadores, casi de ruptura, en un conjunto que tiende a configurarse a base de elementos aislados excesivamente afines en el tratamiento volumétrico y de fachadas. Por esta razón se propone un concepto constructivo ponderadamente permeable con el exterior y una selección de materiales que impidan la monotonía de color y los juegos de reflexión luminosa o de transparencia visual. Estos materiales serían el ladrillo prensado en los paramentos, el tono bronceado en las carpinterías y el cobre en la cubierta.

En las fachadas queda expuesto el criterio de lograr una permeabilidad lumínica adecuada con el exterior, evitando cerramientos tipo muro-cortina cuya inadaptación tecnológica a la coyuntura energética actual es evidente. De esta forma, a base de ponderar las dimensiones de los huecos y de cerrarlos con doble acristalamiento, se consigue un nivel de iluminación natural suficiente.



## Bar en la calle Santa Feliciana

**Carlos Rubio Carvajal,**  
arquitecto.

**Calle Santa Feliciana esquina a  
Castillo, Madrid.**

**Proyecto: 1979**

**Ejecución: 1980.**

El proyecto del bar no presenta una unidad de diseño cerrada y lineal, sino fragmentada, respondiendo a las diferentes exigencias de ambiente y uso.

El exterior, responde a la necesidad de inserción en un edificio antiguo y la integración de éste en su entorno. El uso de elementos compositivos tomados del contexto formal, conforma una fachada resuelta con gran economía de medios.

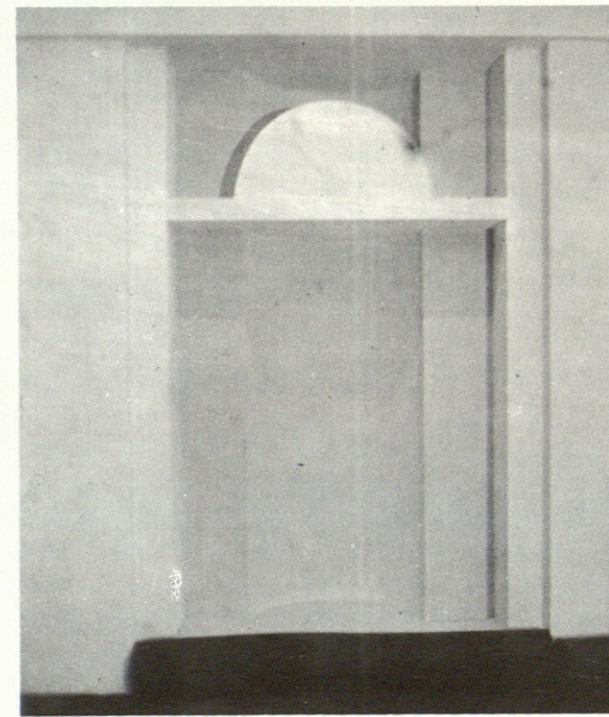
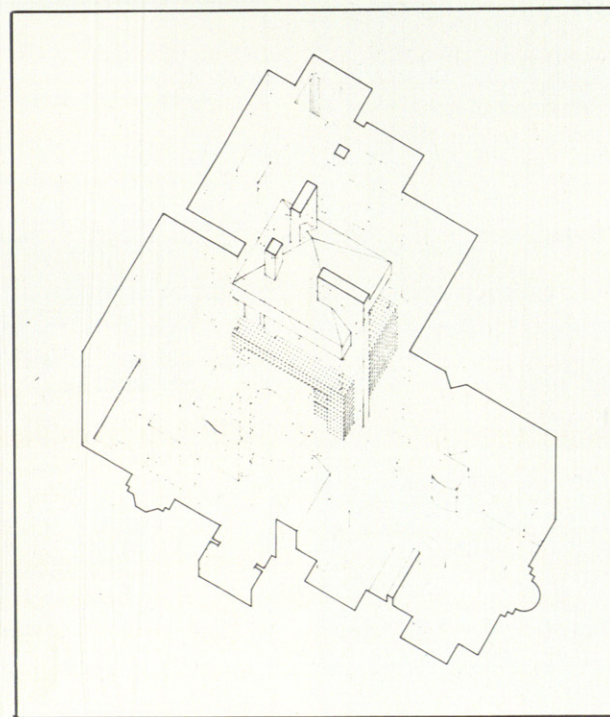
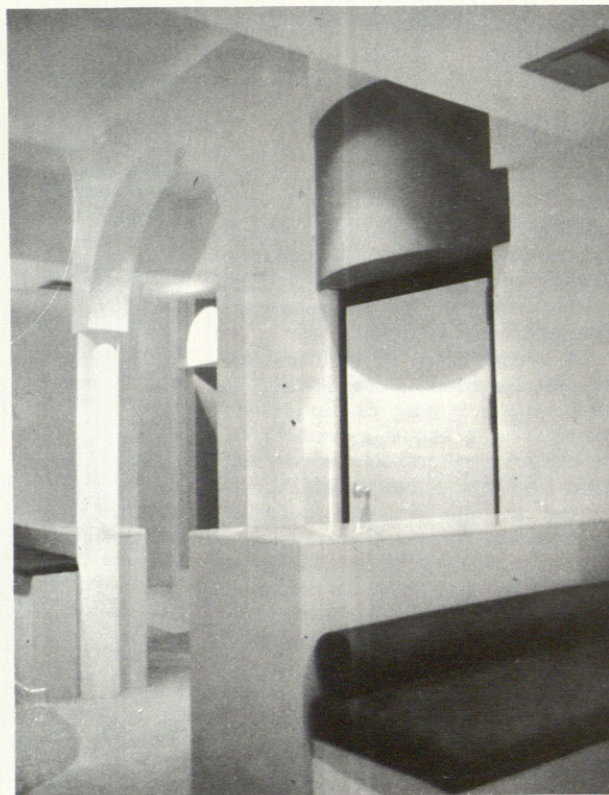
En el interior, las dos plantas de que consta el bar se resuelven con criterios ambientales claramente diferenciados.

En la superior de ingreso, la barra kiosko se sitúa en el centro articulando la planta y abrazando todos los elementos estructurales.

Esta distinción se acentúa cromáticamente: los paramentos de borde y elementos estructurales pintados en un color crema asalmonado preparan un fondo de contraste a los colores pastel, verde, rosa y azul y al amarillo intenso de los elementos añadidos.

A la planta baja, y a través de la escalera, se asoman todos los colores que se barajan en la superior, para luego desaparecer dando paso al blanco y al negro como base cromática ambiental.

La búsqueda de los cambios de percepción en función de las variaciones formales y cromáticas, así como las distintas situaciones espaciales y ambientales que tales cambios provocan, ha sido una constante a lo largo del proceso de diseño.



# Conjunto de viviendas en Ceuta

**Antonio Vázquez de Castro,  
arquitecto**

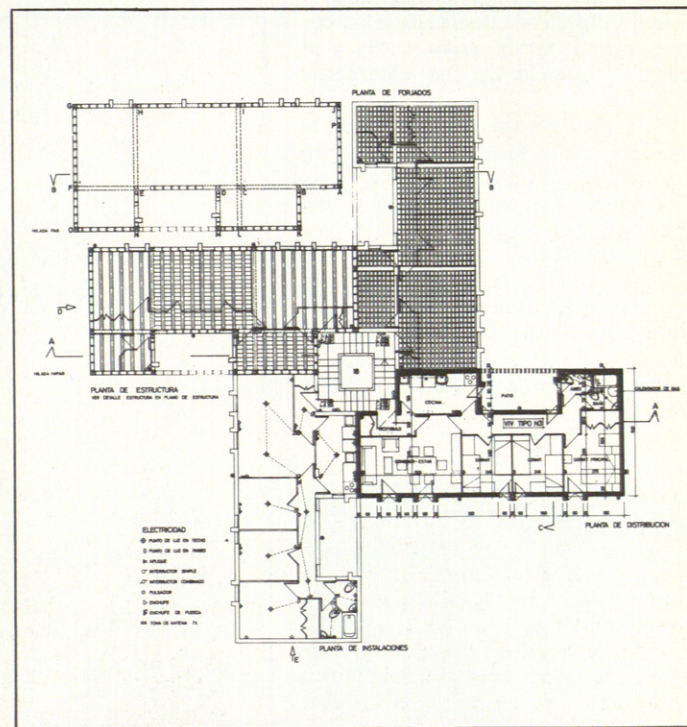
**Ceuta**

**Proyecto: 1974**

**Ejecución: 1975-78**

El conjunto consta de 806 viviendas muy económicas, resueltas a base de un bloque tipo, con escalera central en hélice, que puede adoptar formas exteriores diversas.

La construcción se ha realizado con un sistema de prefabricación ligera integral, a base de bloques de hormigón con juegos especiales de encofrados perdidos del mismo material (dinteles, zunchos, vigas, soportes, etc.) que permiten todas las posibilidades constructivas. Los forjados son también prefabricados y permiten la sujeción de los tabiques a los techos, sin tendidos horizontales en los mismos, por lo que pueden quedar vistos.



# Viviendas en Madrid

## El caso dramático de una casa

Crítica: Ignacio Prieto

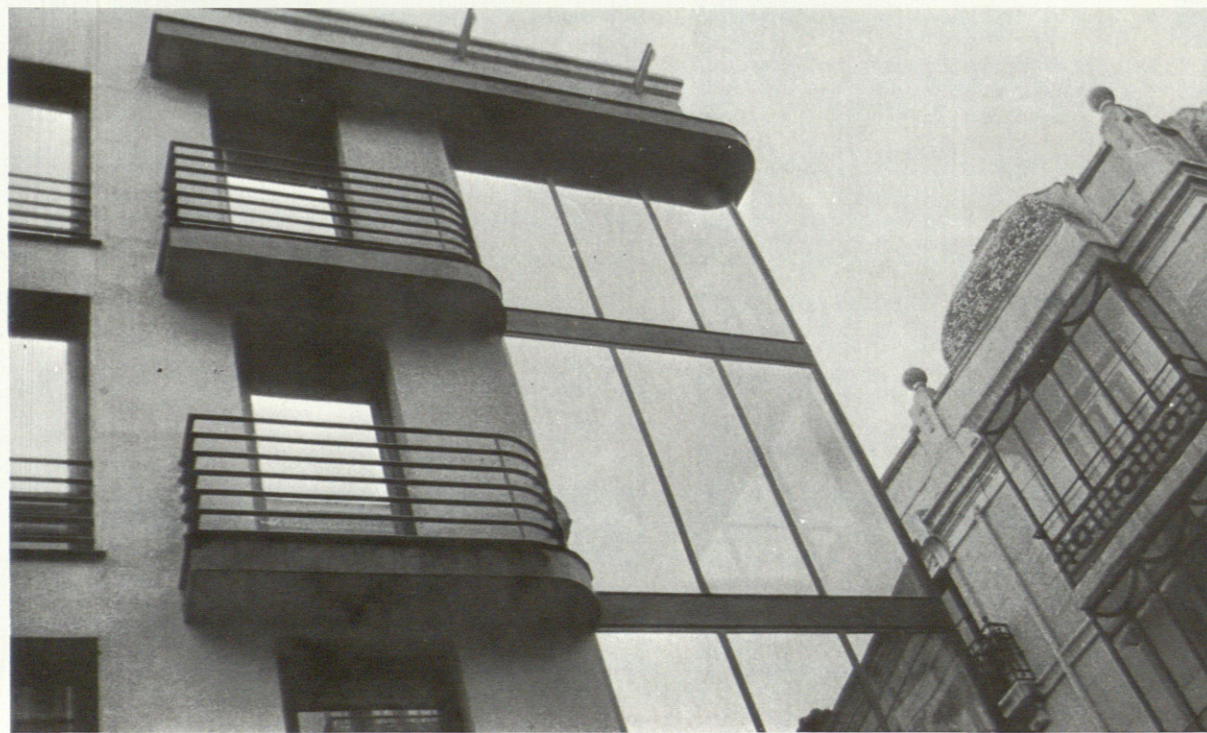
**Félix Cabrero Garrido,**  
arquitecto.  
**Calle de la Libertad esquina**  
**San Marcos, Madrid.**  
**Proyecto: 1978.**  
**Ejecución: 1979.**

Lógicamente, una «obra nueva» en casco antiguo se debe definir como una contribución a la conservación del patrimonio urbano. En ésta se propuso la completación o prolongación de ciertas preexistencias, sin recurrir a elementos miméticos, dudando de aquella tesis de Krier según la cual se negaba la invención formal fuera del estatuto de la historia.

Las sucesivas propuestas impusieron una intensa búsqueda formal desde la recurrencia a la recuperación de la imagen urbana en base a una inicial resistencia a que aquélla fuera el «kitsch» de la imagen perdida. Las sucesivas fases de la investigación se situaron entre el eclecticismo local y cierta sunción neorracionalista. Fueron muchas las imágenes planteadas, destacando la enfatización retórica de la verticalidad compositiva enmarcada en unos arcos al modo de Richardson y los arquitectos de la Escuela de Chicago, o incluso de ciertos ejemplos singulares de las arquitecturas eclécticas madrileñas, desde aquella magnífica lección de los inicios del romanticismo preindustrial.

Esta casa no es más que un ensayo de una difícil simbiosis, un modo de entender la conservación como una revalorización del eclecticismo más que como una revisión historicista, un modo enajenado e incompleto de resolver un concreto problema arquitectónico.

Y una afirmación final, la referencia ecléctica, el disfraz neomodernista en la evocación iconoclasta, entendido como desaparición ornamental al modo como lo asumía A. Loos, o críticamente como lo proyecta R. de Fusco sobre la arquitectura del Movimiento Moderno. Este fue el difícil e incompleto ejercicio que deja esta casa en la más desnuda expresión de las arquitecturas domésticas-residenciales madrileñas clásicas.



# Viviendas en Madrid

## El caso dramático de una casa

Esta obra de Félix Cabrero tiene una doble trascendencia: al tiempo de servir como indicador de esperanza para unos, plantea a otros una serie de interrogantes sobre los problemas de renovación arquitectónica en los cascos antiguos. Pero a todos, prácticamente a todos, interesa. Hay que reconocer que su situación, al paso de gran número de profesionales que acuden al COAM, le favorece. Su disposición en esquina y su aspecto nuevo, en contraste con las fachadas estrechas y premeditadamente viejas (Fig. 1) de la zona, secundan su vocación de modelo. Los más conservadores la ven como una posible alternativa de integración frente al puro mimetismo, e incluso, frente a la restauración. Los menos conservadores, como un recurso de incorporación de nuevos modos de expresión arquitectónica en ambientes históricos. Los más vanguardistas, como un motivo, mínimamente válido, donde apoyar una discusión dialéctica sobre introducción de actuales y futuras tendencias en tales ambientes. En general a los interesados por la conservación del patrimonio urbano les hace pensar en la posibilidad real de una rehabilitación paulatina de nuestros barrios, *dentro de un orden*, en los aspectos formal y compositivo, mejorando las actuaciones puntuales, inaceptables, que degradan la ciudad (Fig. 2).

Con un poco de suerte quizá se evite lo que

muchos temíamos «... en esa profunda transformación que está sufriendo la ciudad de nuestros días lo primero que vamos a perder es la ciudad que tenemos más cerca. Permanecerán cascos antiguos, barrios góticos, calles con palacios barrocos y sin embargo perderemos irremediablemente la ciudad burguesa ochocentista. A ésta no la salva nadie. No tiene antigüedad suficiente para ser objeto de las leyes de protección artística y está muy a mano para despertar la codicia de una pingüe especulación» (1) (Fig. 3).

El barrio comprendido entre las calles Hortaleza y Barquillo, Gran Vía y actual Fernando VI es uno de los característicos del casco antiguo de Madrid. De ambiente típicamente ochocentista, su infraestructura viaria y su uso preferentemente residencial se mantienen casi intactos desde los tiempos de Felipe II, cuando la ciudad se convierte en Corte. Sus características geográficas y morfológicas, su situación al margen de los principales ejes de tensión estructural y de crecimiento, su vocación popular y medio burguesa sin atractivos ni perspectivas para las grandes obras monumentalistas y de reforma del Poder Central son causas importantes de su desarrollo gradual, de su racional continuidad y de su bagaje de persistencias.

No se trata ahora de entrar en un análisis urbano ni en un estudio histórico o de evolución

social. Pero nos parece interesante aprovechar la ocasión para insistir brevemente en dos aspectos que suelen ser factores comunes en este tipo de estructuras: el de su valor y el de su delicada situación actual.

Su valor se deriva precisamente de su interés documental como modelo urbano de evolución histórica tradicional, lenta y progresiva, y no de transformación circunstancial. Contiene elementos arquitectónicos y urbanísticos de los diferentes periodos de su vida (Fig. 4); dispone de tipologías constructivas, infraestructurales, de distribución parcelaria, etc., correspondientes a las diversas etapas de su desarrollo; de características y valores antiguos y modernos, variados y heterogéneos; de indicadores costumbristas de significado cultural antropológico y social, etc. Todo ello está ahí, como en un museo abierto, para ser investigado y analizado en su relación causa-efecto, en cualquier momento y por los especialistas y estudiosos de cualquier rama de las ciencias, de las artes o de la técnica. Dispone, además, de todo tipo de referencias gráficas y escritas. Es como una mina para explotar y extraer innumerables claves, símbolos y significados.

Además es necesario ser consciente de su delicada situación actual. Durante cuatro siglos la evolución del barrio ha consistido, casi exclusi-



Fig. 1.—Casa en la calle de San Marcos.



Fig. 2.—Edificio en la Plaza de las Saleras.



Fig. 3.—Edificios en la calle Génova.



Fig. 4.—Edificio en la calle de San Marcos esquina a la calle de Barbieri.

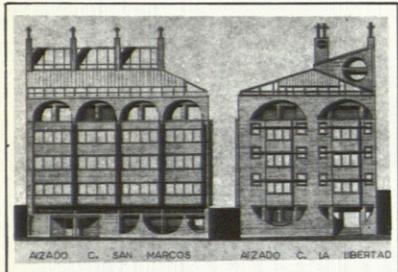


Fig. 5.—Alzados generales de la propuesta inicial.

vamente, en un crecimiento poblacional sobre una misma base estructural. La ocupación de los espacios libres interiores de las manzanas, la sustitución de los conventos, iglesias, hospitales y cuarteles, y el crecimiento en altura de las edificaciones fueron los factores que permitieron y condicionaron la citada evolución. Causa principal fue la nueva cerca que mandara construir Felipe IV, en 1625, y que aprisionó la ciudad hasta mediados del siglo XIX (2). ¿A dónde nos llevan todas estas consideraciones? Pues sencillamente al hecho de que dicho barrio estuvo viviendo, transformándose y creciendo hasta finales del siglo pasado. Entonces sus posibilidades de capacidad material, humana y tecnológica, es decir, sus posibilidades de desarrollo como organismo vivo se colmataron y sus *constantes funcionales* comenzaron a degradarse. En ese momento, tomando como base sus Ensanches, la población de Madrid se desplazó y creció por otros barrios y la aristocracia y la alta burguesía liberal, producto de la revolución industrial, trasladaron sus residencias a otras zonas de creciente prestigio (Castellana, Barrio de Salamanca, Barrio entre el Paseo del Prado y El Retiro, etc.). Y el sector que nos ocupa, como otros de las mismas características, se paralizó y se empobreció paulatinamente. Siguió vivo, pero no viviendo, sino envejeciendo. Actualmente, tras ochenta años de envejecimiento, está a punto de morir.

Todo ello nos lleva a una conclusión evidente: o se abandona, dejándolo morir, con el consiguiente peligro para el resto de la ciudad, o se opera sobre él transformándolo, o se revitaliza por medio de un *tratamiento especial*. No caben más alternativas y todas ellas están en manos de la Administración Local (3). En el *estado crítico* en que se encuentra el barrio no caben soluciones intermedias ni los *paños calientes* de las actuales ordenanzas (4). No es difícil tomar partido por alguna de las alternativas citadas, sabiendo que las dos primeras llevarían irremediamente a la pérdida del tesoro documental antes citado.

Por evitar que se nos acuse de salirnos por la tangente, debemos concluir todas estas consideraciones diciendo que dentro de este contexto, que nos parece imprescindible conservar, y de las

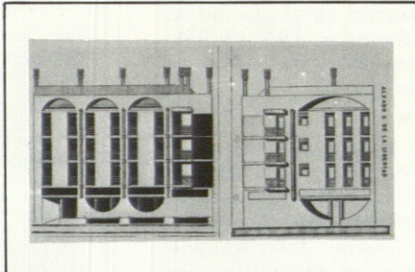


Fig. 6.—Alzados generales en la fase intermedia.

circunstancias críticas de esta clase de situaciones es donde creemos que debemos movernos para comentar la casa de Félix Cabrero en la calle de la Libertad. Y aprovechamos la ocasión para expresar nuestra opinión de que es inútil considerar ningún hecho ni situación, arquitectónico o de otra índole, si no es bajo el prisma de la complejidad de las interrelaciones en el espacio, en el tiempo y en el complejo mundo de la función social.

El interés que representa, pues, esta obra es el de aparecer como muestra para investigar en los procedimientos y tendencias actuales del diseño y tratamiento de edificios de nueva planta, en tejidos urbanos consolidados y en situación de degradación. Y se debe considerar como una actuación singular puntual dentro de un conjunto abierto, es decir, con un desarrollo histórico no monumental que ofrece diversidad de elementos arquitectónicos de diferentes épocas, pero bien integrados entre sí. La mayor parte de ellos se podrían valorar, pues, como de calidad ambiental. Si se plantease como un caso general, habría que imaginar lo que ocurriría si la correspondiente respuesta arquitectónica, más o menos cultural, se repitiera en la totalidad o en la mayoría de las parcelas del conjunto. De ahí la recomendación de los especialistas de considerar cada caso como un caso particular.

En esta obra, a nivel de formalización, el problema se reduce, casi exclusivamente, al de encontrar un lenguaje que posibilite la integración de una arquitectura actual en dicho tejido urbano consolidado. Todo ello en un caso particular en el que las otras dos variables, función y estructura, que suelen acompañar a la forma en un problema general, vienen a priori condicionadas por un programa limitado y concreto de actuación.

Es más, dentro del contexto o del campo de la composición formal, el problema se queda reducido, como ya hemos dicho, al de la expresión externa en diálogo con las preexistencias ambientales del lugar, ya que las definiciones de orden mayor, en forma y volumen, están determinadas por la normativa municipal. Esto, que es lo normal dentro de las zonas de edificación cerrada, queda sometido, además, al rigor de la in-

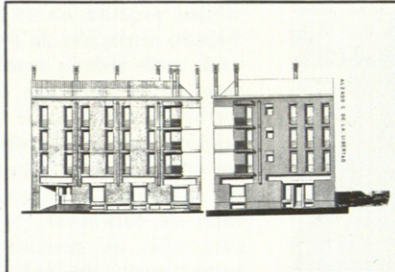


Fig. 7.—Alzados generales de proyecto.



Fig. 8.—Ampliación del Congreso de los Diputados.

terpretación (5) de las Normas de Estética, de aplicación para este caso, que en su apartado 1.º dice: «El Ayuntamiento se subroga *toda la responsabilidad* del conjunto estético de la ciudad y, consiguientemente, el poder denegar o condicionar las licencias de obras que, según su criterio, resulten inconvenientes o antiestéticas» y en el apartado 2.º: «La tramitación de cualquier licencia comprende necesariamente la comprobación por el Servicio Municipal que corresponda si la obra, instalación o actividad de que se trate, se halla afectada estéticamente, ya sea por sus propias características o por estar comprendida en algún recinto histórico, artístico, arqueológico o estético, o en sus zonas de influencia, en cuyo caso deberá ser objeto de atención especial por dicha Dependencia, que informará sobre las condiciones de cualquier caso que deban imponerse e incluso su prohibición. *Estas condiciones podrán referirse tanto al uso y dimensiones del edificio y sistema de cubiertas como a la composición y materiales a emplear y a los detalles de los elementos, en forma, calidad y color*» (6).

Poco queda, por lo tanto a la iniciativa del diseñador y cabe preguntarse cuál es el origen y cuál la solución para situaciones tan anómalas que llevan al profesional, la mayor parte de las veces, a representar un papel de simple intermediario, de gestor, de transmisor de ideas, intereses y deseos entre el promotor y la administración. De este modo puede sufrir las consecuencias el producto diseñado.

Todo este proceso desgastador de potenciales físicos, psíquicos, morales y económicos solamente puede dar buenos resultados, de interés para la mayoría, en contadas ocasiones. Seguramente en aquellas en las que se disponga de un bagaje equilibrado de todos aquellos potenciales.

Si seguimos el proceso de Félix Cabrero a través de los gráficos más representativos del camino recorrido (Figs. 5, 6, 7), podremos imaginar su interés y su lucha desde el intento de incorporación de un lenguaje romántico, de influencia americana, hasta la solución racionalista, que se resiste a caer en la trampa del mimetismo historicista.

Hubiera sido imperdonable haber caído en esta



Fig. 9.—Otra casa en la calle de la Libertad.



Fig. 10.—Arquitectura ecléctica madrileña del siglo pasado...

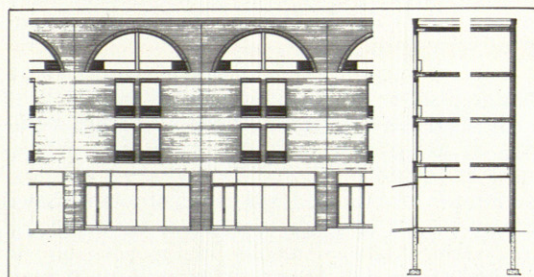


Fig. 11.—Hotel Iowa City, Chicago. James L. Nagle (Arquitectura n.º 217).

última postura en un momento en el que no habiendo situación de fuerza mayor, política ni social, nada induce a una actitud acultural y absentista de tal categoría. Conviene, sin embargo, advertir del peligro que supone el procedimiento de trámite, antes comentado, en el cual el interlocutor municipal, a falta de un código generalizado de significados y conceptos, y convencido de la falta de formación y concienciación general en este tipo de problemas, puede, subrogándose toda responsabilidad, caer en el dogmatismo autoritario. Esto podría traer consigo situaciones regresivas propicias para el absentismo y, por lo tanto, soluciones historicistas (Fig. 8) o mímicas (Fig. 9) porque no siempre, ni mucho menos, el arquitecto tiene el interés, la confianza en sí mismo o la intranquilidad cultural suficientes como para llevar a buen término la consiguiente batalla dialéctica. Si para algunos *lo mejor es enemigo de lo bueno*, para otros la verdadera dificultad del problema está en saber qué es lo mejor, lo bueno, lo malo y lo peor, y para quién.

Las divergencias, muchas veces hegemónicas, de las diferentes ideologías y tendencias dificultan la posibilidad de llegar a la suficiente clarificación de conceptos como para establecer los necesarios canales de comunicación entre la actividad teórica y la creativa, entre los especialistas y los no especialistas, entre el grupo profesional y la sociedad. A los estamentos dirigentes, por una u otra vía del poder, tampoco les interesa. Mientras sus correspondientes campos de actuación queden abiertos a su crecimiento y expansión, se encuentran muy cómodos dentro de la situación actual. A la sociedad burguesa en general le parece poder seguir conservando su estatus socio-cultural, mientras todo siga igual y pueda mantener al grupo profesional como cabeza de turco a la que inculpar de la degradación de la ciudad y sus consecuencias. Cuando la realidad es que, de acuerdo con la observación de U. Eco: «Por su parte, la cultura burguesa —en el sentido que la cultura “superior” todavía es la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos— identifica la cultura de masas como una “subcultura” que no le pertenece sin darse cuenta de que los modelos de la cultura de masas son los mismos de la cultura “superior”» (7).

Estas y otras parecidas referencias y reflexiones de orden general nos han venido a la mente a la vista de la casa de la calle de la Libertad, que comentamos. Otras actuaciones de sustitución o renovación de los últimos años no merecen nuestra atención, no nos ofrecen duda, se comprenden perfectamente, no requieren comentario.

Considerando las circunstancias, no hubiera sido una mala solución, en contra de lo que el autor apunta en su memoria, recurrir al *Kitsch* de la imagen perdida, dándole la vuelta al sentido

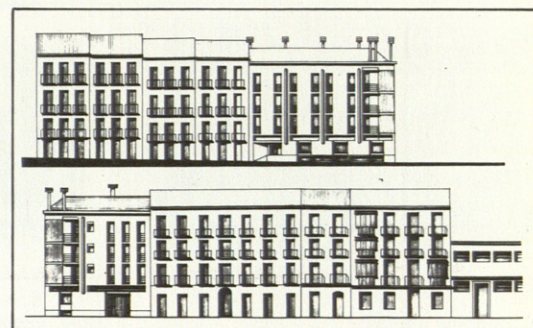


Fig. 12.—Alzados generales de la manzana.

crítico de Greenberg cuando define el *Kitsch* diciendo «... las nuevas masas urbanas hicieron presión para que la sociedad les suministrara una forma de cultura que se adaptara a sus exigencias peculiares de consumo. Para satisfacer la demanda del nuevo mercado se dispuso de una mercancía nueva: el sucedáneo de cultura, el *Kitsch*, destinado a los que siendo insensibles a una cultura genuina, sentían la necesidad de sus beneficios, que solamente podían alcanzar, en cierto modo, con una cultura de esta clase» (9). Planteado desde el principio conscientemente, hubiera supuesto también una actitud culturalista, quizá de mayor transcendencia desde el punto de vista cuantitativo. Y habría evitado una cierta «frustración personal de la experiencia de

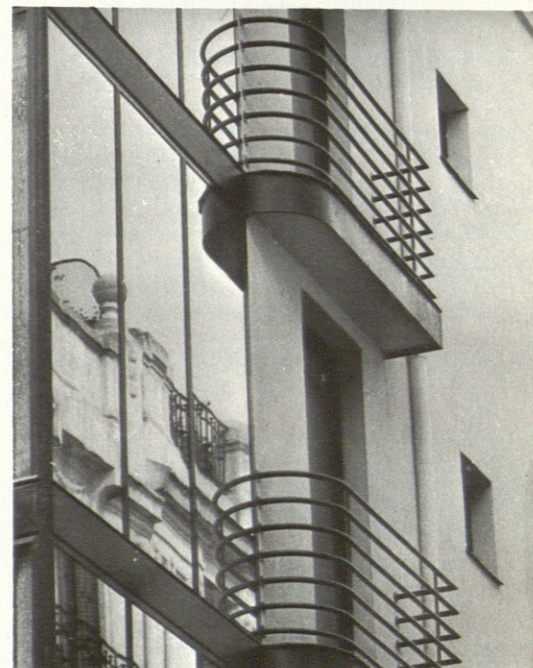


Fig. 13.—El carácter ambiental de la zona...

la obra realizada a través de los modos y modelos vigentes de la práctica profesional».

Al margen de los supuestos y de las alusiones a situaciones circunstanciales, centrándonos en el análisis concreto de la obra, nos interesa destacar la coherencia final con las intenciones iniciales de consideración de las formas y métodos eléctricos. Coherencia que, en una lectura rápida, aparece como suma de coincidencias poco menos que paradójicas. Trataremos de explicarnos: las referencias en el comienzo del proceso están en los orígenes de la Escuela de Chicago, entre el eclecticismo de la época victoriana y el preracionalismo alemán, y en la arquitectura ecléctica madrileña de finales del siglo pasado (Fig. 10). Por otro lado, en el método de formalización sigue manteniendo un cierto eclecticismo, en el verdadero sentido de la palabra, en el camino recorrido entre el disfraz neomodernista (Fig. 11) y la solución racionalista. Pero además, el resultado final, sin duda influido por las circunstancias del proceso de producción, acusa también las consecuencias de una postura ecléctica, que parece desprenderse de un cierto grado de escepticismo y desmoralización. Esta postura se refleja en la manera variada de hacer frente a las tendencias en el diseño de nuevos edificios en conjuntos históricos: Manteniendo su actitud culturalista y no absentista, admite un cierto grado de mimetismo formal en la composición de las fachadas, aceptable al no variar fundamentalmente la función e

imponérsele la misma forma general (Fig. 12); se vale del contraste tecnológico en la adopción de los invariantes del entorno, y no del contraste total, aceptando quizá al final, el carácter ambiental de la zona (Fig. 13); actúa dentro de un cierto mimetismo racional, traduciendo al lenguaje arquitectónico actual algunos de los elementos preexistentes (Fig. 14); utiliza el muro espejo, aunque de una manera parcial y forzada, estableciendo relaciones con el entorno, a montacaballo entre el mimetismo racional y el contraste tecnológico (Fig. 15).

Creemos que toda esta serie de coherencias, coincidencias y contradicciones, que se manifiestan en la casa de la calle de la Libertad y en su proceso de realización, llevan a un resultado final lleno de tensiones contenidas al límite. Tratando de evitar las redundancias del análisis retórico, transcribimos la opinión de R. de Fusco refiriéndose a la actuación de los sectores de la investigación e institucionales: «Si los técnicos fueran capaces de elaborar criterios precisos de orientación, podrían traducirlos a términos más accesibles y adecuados a los deseos e intereses de las masas populares y de la sociedad civil en general» (10).

Para terminar, haremos una referencia al último punto de la memoria resumida del autor manifestando que, en nuestra opinión, su obra no queda como «la más desnuda expresión de las arquitecturas doméstico-residenciales madrileñas

clásicas», sino que antes al contrario, queda investida con toda la carga de significación de una obra dramática, en el sentido literario de la palabra y que tiene la capacidad de interesar y conmover precisamente por eso. ■

#### Ignacio Prieto 1 junio 1980

(1, 2) Fernando Chueca Goitia, «Madrid, ciudad con vocación de capital». Edit. Pico Sacro, Santiago de Compostela 1974, pág. 217, 138, 139 y 142.

(3) Aquí no podemos por menos de dedicar un recuerdo al rechazado «Plan Especial de Protección del Conjunto Urbano de Madrid», del equipo dirigido por Juan López Jaén, y sus posteriores sucedáneos, que nos hacen pensar en una interesada estrategia de paralización y manipulación. Ver *Arquitectura* n.º 215.

(4) En esta zona es de aplicación la ordenanza 1.ª. En su definición, solamente la ordenanza 11.ª hace referencia a «... Conjuntos o elementos urbanos de especial interés *histórico-artístico*...», de tipismo característico... de *exaltación* de los valores *estéticos* de la ciudad. (La cursiva es nuestra.)

(5, 8, 10) Como dijo el Superintendente Dillon: «personalmente considero absurda e inmoral la facultad que tiene un Superintendente de provocar una ruina o de hacer una fortuna». Cit. en R. de Fusco, «Arquitectura como "mas medium"», edit. Anagrama, Barcelona 1970, pág. 101.

(6) Ordenanzas Municipales de la Edificación de Madrid, 1974. Art. 266. (Las cursivas son nuestras.)

(7) U. Eco «Apocalíptico e Integrados», edit. Lumen, Barcelona.

(9) Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», en «Mass Culture», edit. por B. Rosenberg y Glencoe, 1963.



Fig. 14.—... traduciendo al lenguaje arquitectónico actual algunos de los elementos preexistentes.



Fig. 15.—... entre el mimetismo racional y el contraste tecnológico.

# Casa Gehry, Santa Mónica. California

*Frank O. Gehry nace en Toronto, Canadá en 1929. Estudia arquitectura, urbanismo y diseño en la Universidad de Southern California y Harvard. De 1953 a 1962 trabaja en colaboración con estudios de arquitectura y urbanismo, estableciendo en 1962 su propio estudio de arquitectura. Sus obras han sido galardonadas ocho veces por la American Institute of Architects y publicadas en revistas como Architectural Forum, Architectural Record, Progressive Architecture, G.A. International Architect, Domus, etc. Entre sus proyectos más recientes se encuentra el Centro cultural de la ciudad de Concord, California; el Centro Comercial «Park Forest» cerca de Chicago de 15.000 m<sup>2</sup>, la casa Norton Simón, Malibu, California que se reformó para exposición de obras de arte; la urbanización de «Cross Key», Baltimore, Maryland de 510 viviendas y un parque acuático en la playa de Long Beach, California.*

Este proyecto es la remodelación de mi propia casa en California y continúa formando una composición abierta. Mi intención era crear una interacción escultural con la edificación existente, de modo que ésta retuviera su propia identidad mientras que se lograba una expresión enteramente nueva. La casa antigua se conserva por completo y a su alrededor se construye otra nueva. Desde la nueva vivienda sólo se ven los árboles que rodean el terreno de forma que su situación en una zona residencial no se percibe en absoluto desde el interior. El aislamiento de la calle está asegurado, ya que los huecos se abren por encima del nivel de los ojos excepto en la pared que da al jardín trasero, que es de cristal. La parte posterior de la casa antigua se demolerá dejando las vigas al descubierto. El lateral se convierte así en algo similar a la pared de un escenario. La casa antigua está concebida como una gran habitación. Las claraboyas se pensaron de forma independiente, cada una con una identidad propia; cualquier relación entre ellas es accidental y fortuita. Nada es coherente. Los bocetos muestran una idea y su elaboración hasta constituir una forma construible; simplemente cajas caídas del cielo.



## La casa Gehry vista por otros arquitectos

### Alice Aycock

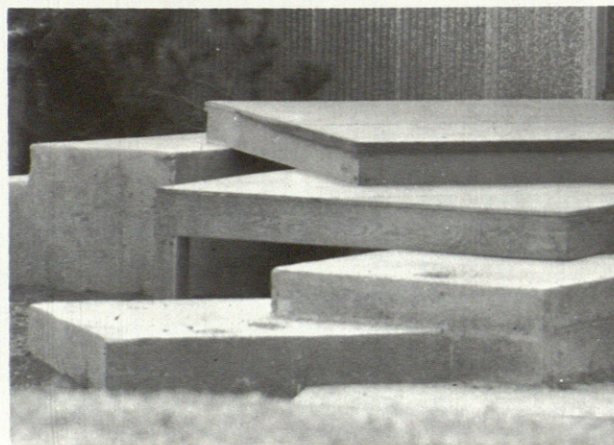
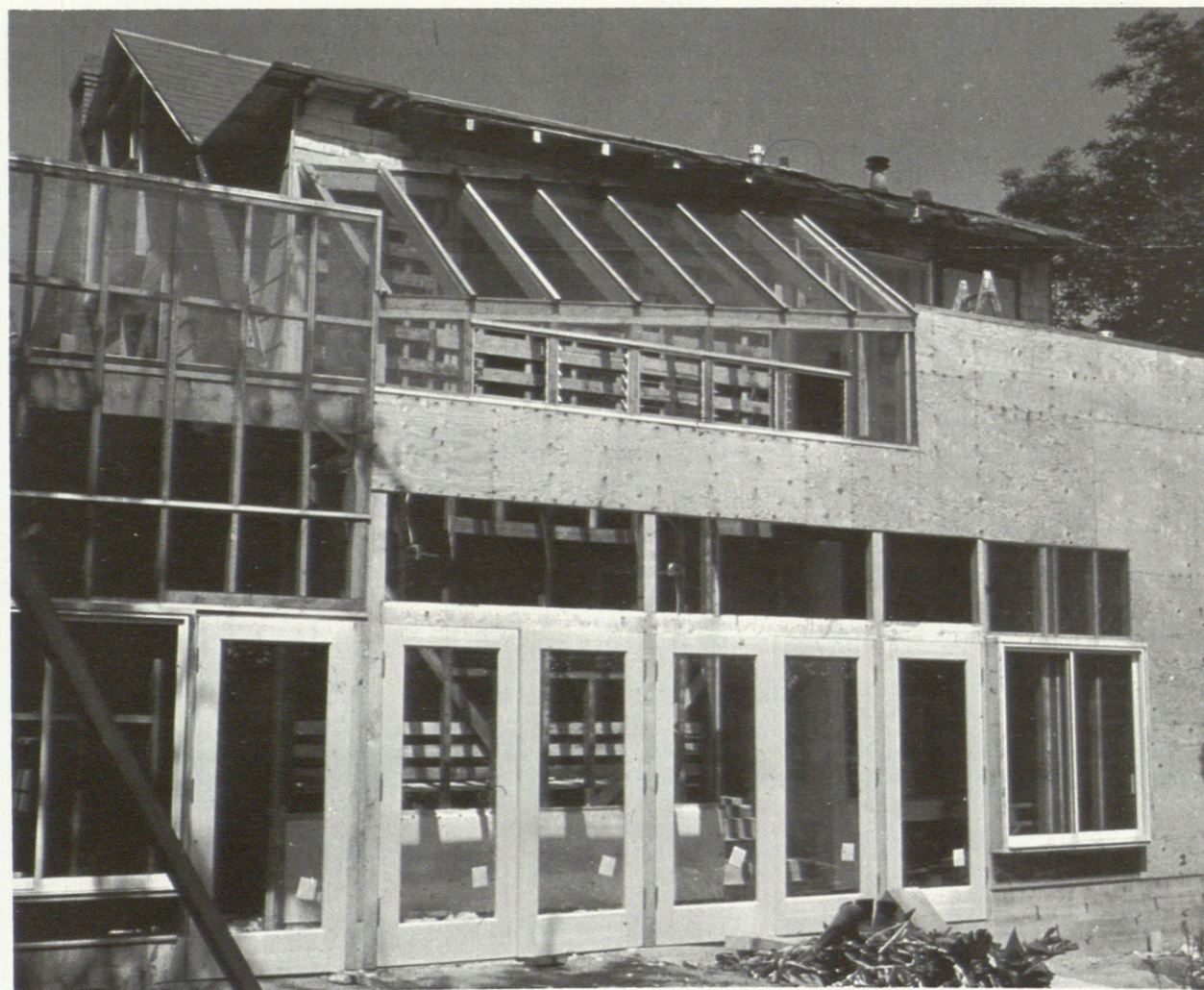
*Me gustan las alusiones obvias de Gehry a escenas teatrales y a Hollywood y la presencia artificial de la casa. Parece que se está construyendo o en proceso de construcción. Pero también tiene su propia historia en las habitaciones, donde las paredes están «peladas» revelando su historia.*

### Philip Johnson

*Es la casa más provocativa de América —una colección fantástica de esto y aquello. Me gusta la ventana del baño del primer piso y el sentido de confusión en el comedor. Me pregunté a mí mismo cuando estaba allí, «¿Estoy en el comedor o en la entrada de coches?» Es la confusión ordenada; una casa enorme en un solar pequeño; confusión, pero apoyada por la inteligencia, lo que la hace ordenada. Está tan lejos de lo esperado que desafía a la crítica tradicional. Me gusta la venta del comedor. No me gusta la puerta de entrada, estará mejor dentro de un par de años. Gehry tiene trabajo a hacer en el dormitorio y en el jardín, no todo tiene que ir con soportes diagonales. Pero es una casa que no tendrá por qué terminarse nunca, es perfecta como está.*

### Jaquelin Robertson

*Fui a la casa con escepticismo. Conozco a Frank y le respeto y a la vez la casa me parece disparatadamente chistosa y de moda. Me gusta mucho. Es muy especial, y no para ser utilizada como modelo de producción masiva. Visitar su casa es como entrar en un taller y ver el proceso de producción. Frank tiene la mente de un pintor que constantemente explora ideas. La casa es una especie de álbum de recortes, o un collage de piezas de edificios inacabados. Es un lugar muy, muy*



# Casa Gehry, Santa Mónica. California



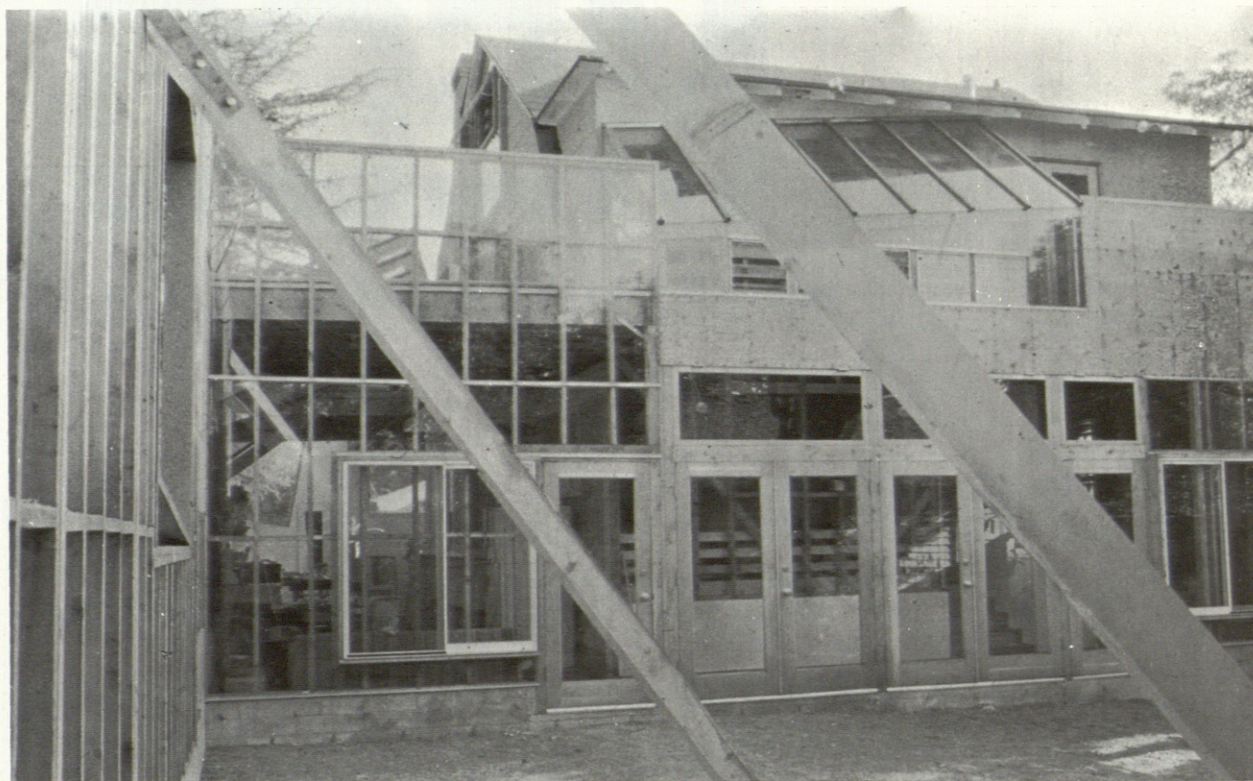
agradable. Las partes que menos me gustan son aquellas que están más «diseñadas», como es la ventana del comedor. La definición del espacio y la comunicación entre las habitaciones es deliciosa. La casa es como un croquis de ideas dirigidas a uno mismo. Sería interesante ver la traslación de las ideas de ésta a proyectos grande e impersonales.

### Michael Graves

En la casa unifamiliar normal pensamos en el jardín lateral como algo residual, siendo su función primaria la de separación entre vecinos, y por tanto no cumpliendo una función social positiva. Me da la impresión que la casa de Gehry rechaza esta actitud o, para ser más exacto, resuelve el dilema situando una estructura ambigua adyacente a la casa. En su edificio nuevo, sin embargo, utiliza el antiguo muro como pared interior, y a la vez resta importancia al nuevo. Llama así nuestra atención a su nueva utilización, como porche ajardinado. El considerar la ampliación como un jardín ambiguo nos permite criticar su edificio desde un punto de vista nuevo basado en metáforas positivas y no de una manera tradicional basada en un significado inconsecuente y residual.

### Stanley Tigerman

Creo que la casa de Frank es tan importante como la que Venturi diseñó para su madre: me sorprendió profundamente. La idea de Graves de «capas» se refleja en esta casa. Desde el punto de vista de un historicista, el edificio revela su pasado y mas allá de su pasado; prescindiendo de este punto de vista es como una transparencia, como ver a través de un edificio. Es un proceso en contraste con el producto, proceso en el que sus raíces están implícitas. Es una obra irónica. La estructura que soporta el muro del jardín y ese cactus resultan irónicos. Entiendo por que Philip Johnson dijo una noche cenando en casa de Frank, «Es mi casa treinta años después». Si puedo utilizar la expresión, es una bella casa.



# CEMENTOS MECO

amplía su gama de productos:

**PA - 450**

Cemento especial para prefabricados.

**PA - 350**

Cemento de uso general.

**P - 350 - Y**

Cemento resistente al yeso.

**MECOCEM**

Aglomerante especial para albañilería:

- Enlucidos
- Mampostería
- Alicatados
- Enfoscados
- Tabiquería
- Solados.



**HISPANO SUIZA DE CEMENTOS, S.A.**

Oficinas: Antonio Maura, 12 - Telfs.: 231 89 07 - 231 59 03  
MADRID - 14

Fábrica: MECO - Telfs.: 886 04 11 / 36 - MADRID

## Libros recibidos

*Los Grandes Almacenes  
Berlineses*  
**Peter Stürzebecher**  
(texto en alemán)  
Archibook-Verlag, 1979

Este libro, la tesis doctoral de Peter Stürzebecher, acompañado de más de 100 páginas de fotos de alta calidad y bien seleccionadas, sería un interesante texto para aquellas personas interesadas en Berlín, el desarrollo de grandes almacenes y como estos edificios reflejan la trayectoria de la arquitectura desde el final del siglo pasado.



El libro trata en primer lugar de los orígenes históricos de la construcción de almacenes de las crecientes necesidades de espacio y sus soluciones. En una segunda parte estudia el papel de este tipo de edificio en la trama urbana en los años 20. Pasando por la época hitleriana, trata de las modificaciones posteriores a la parcial destrucción de la ciudad y su reedificación después de 1945. El libro termina con consideraciones sobre la construcción de grandes almacenes en zonas peatonales y la influencia de este tipo de edificio sobre la estética de ciudades históricas.

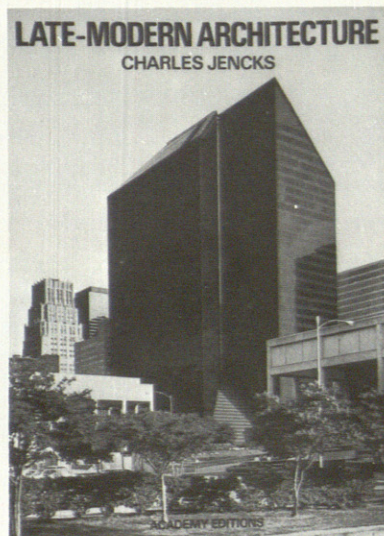
*Murcia: Un concurso,  
una alternativa*  
**C.O.A. de Valencia y Murcia, 1980**

Recientemente la Delegación de Murcia del Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia ha editado un amplio catálogo que recopila los anteproyectos de todos los participan-



tes en el concurso de 1978 para la nueva sede de dicha delegación. Junto a esta documentación se presenta dos apartados titulados «Aproximación a la evolución urbana de Murcia» y «Murcia y su patrimonio arquitectónico». Estos dos capítulos muestran la importancia de la recuperación y conservación del patrimonio arquitectónico y «ayudan al lector a situar las propuestas de los concursantes en el contexto ciudadano al que pertenece, desde su fundación en el siglo IX, la zona próxima al edificio en el que se actúa».

La publicación de las respuestas dadas a un concurso representa un esfuerzo positivo que permite a los lectores juzgar por sí mismos los resultados y analizar los procesos seguidos por los demás concursantes. El único fallo de la publicación es la no inclusión de los nombres de los autores de los anteproyectos, que



hubiera permitido un mayor entendimiento de los trabajos presentados.

*Late Modern Architecture*  
**Charles Jencks**  
Academy Editions, 1980 (Texto en inglés)

Una vez más, el crítico Charles Jencks da un golpe al concepto de la «arquitectura moderna». Su libro «Arquitectura moderna tardía» es una proclamación de la muerte de la arquitectura moderna (que ya estaba muriendo, según Jencks, en 1961 cuando Jane Jacobs escribió el libro *The Death and Life of Great American Cities*) y a favor de la existencia de la arquitectura post y tardía moderna. Jencks explica que el término «late modern» surgió en 1977 para distinguir a un grupo de arquitectos creativos (Stirling, Foster, Hertzberger, los japoneses, etc.) de los arquitectos post-modernos. Los dos, en ciertos modos, rompían con la arquitectura moderna, pero erróneamente se llamaban todos «post modernos».

Este libro, como *El lenguaje de post-modernismo* de Jencks, es un intento de definir y clasificar la historia reciente. Como resumen de su postura, Jencks presenta un cuadro caracterizando la arquitectura moderna, «tardía» y «post» según treinta variables. Ideológicamente el autor dice que la arquitectura moderna apoyaba un estilo internacional o no estilo; tardía, un estilo no consciente; y postmodernismo, una doble codificación de estilos. En términos de ornamentación tardía moderno utiliza la estructura como ornamentación, mientras post-moderno es pro-orgánico y con ornamentación aplicada.

Jencks, como nos ha mostrado en otras ocasiones es un crítico en un sentido amplio de la palabra —no sólo refleja y comenta la situación actual de la arquitectura, sino, en parte, crea y promociona un enfoque a través de sus libros—. Sin embargo, su gran capacidad de análisis, su interesantísima manera de escribir y su habilidad de hacernos pensar y debatir temas actuales hacen sus libros imprescindibles en cualquier biblioteca de arquitectura.

*Oficinas*  
**F. Duffy, C. Case, J. Worthington**  
H. Blumes Ediciones, 1980

Dentro de la colección «Manuales AJ» (nombre que viene de la revista inglesa Architects' Journal), encontramos esta guía práctica de oficinas publicada originalmente en inglés en 1976. Los nueve capítulos tratan de los aspectos de edificios de oficinas funcionales (organización del espacio, distribución, amueblamiento, acústica, etc.) y de aspectos socio-económicos (financiación, nuevas tendencias en la organización de empresas, etc.).



La introducción nos dice que el propósito del libro es de «facilitar el diálogo entre los que se dedican a construir el edificio y los que van a utilizarlo. Tiene como fin que el cliente comprenda mejor al arquitecto y que éste comprenda mejor al cliente».

El último capítulo «Guía de diseño» forma un resumen de todos los temas tratados a lo largo del libro. Es la metodología recomendada por el RIBA hasta conseguir el croquis final del proyecto. No cabe duda que los temas presentados en este libro son importantes para tener en cuenta a la hora de proyectar o reformar un edificio de oficinas. Sin embargo, reducir el diseño de un edificio a una «receta de cocina» o a una sola metodología puede ser tan dudosa como concebir un edificio estrictamente en términos artísticos.

**POR FIN  
PHILIPPE**  
**La primera firma  
francesa en  
chimeneas se instala  
en España.**



Exposición y venta  
en Madrid:

**CHEPHILSA**

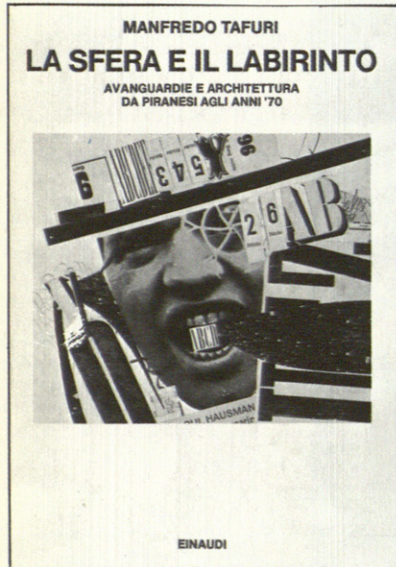
O'Donnell, 4 y 6  
Telf.: 275 55 55

y próximamente delegaciones en toda España.

## Libros recibidos

*La esfera y el laberinto*  
**Manfredo Tafuri (texto en italiano)**  
Einaudi, 1980

Manfredo Tafuri, teórico, historiador y autor de conocidos libros como: Teoría e historia de la arqui-



itectura; Proyecto y utopía; Arquitectura contemporánea (con F. Dal Co), ofrece un nuevo libro sobre la arquitectura de la vanguardia desde Piranesi hasta los años 70. Los nueve capítulos cubren aspectos de la arquitectura que Tafuri llama «El preludio: apocalipsis cum figuris» hasta «El juego de la perla de vicio». El núcleo central del libro es una discusión detallada sobre «tres sistemas máximas»; la URSS a la salida del primer Plan Quinquenal, La metrópoli Americana a la salida de la época del New Deal y la sociopolítica de la Alemania de Weimar. Las más de 300 páginas escritas por Tafuri vienen acompañadas con importantes apéndices de textos de Bruno Taut, Raymond Hood, Martin Wagner y otros.

**Casto Fernández-Shaw**  
**Félix Cabrero Garrido**  
COAM 1980

En un repertorio de arquitectura contemporánea es obligada la presencia de la obra de don Casto Fer-

nández Shaw e Iturralde, tanto por el testimonio de lo que llegó a ver convertido en realidad como por la constante inquietud que se revela en muchas de sus ideas.

Don Casto fue, ante todo y sobre todo, un arquitecto cuya imaginación iba por delante de toda posibilidad.

No esperó, para proyectar, la garantía de que la idea era realizable. En su arquitectura hubo muchos sueños imposibles, al menos para el mundo en que vivió. Tuvo su gran humanidad, un cierto cariz de bohemia distinguida y cordial, abierta siempre a todos y opuesta en todo momento a cualquier narcisismo intelectual, porque era un hombre sencillo.

A don Casto le seguimos recordando en el Colegio como le vimos en sus últimos años, hablando de las arquitecturas posibles e imposibles.

El Colegio de Arquitectos de Madrid, al editar esta obra, quiere contribuir al recuerdo tanto del arquitecto como de la persona.

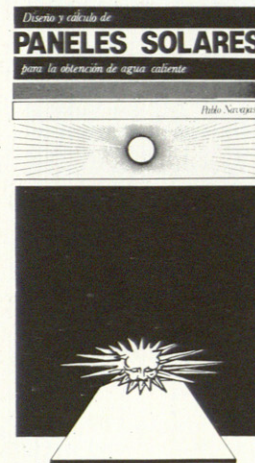


*Diseño y cálculo de paneles solares para la producción de agua caliente*  
**Pablo Navajas**  
COAM 1980

El presente manual tiene por objeto servir como herramienta de trabajo al diseñador que deba enfrentarse con la posibilidad de utilizar un sistema de calentamiento de agua con paneles solares planos en sus

proyectos. No es por tanto, desde el punto de vista de cálculo ni del de instalación, un texto esclavo del rigor científico o técnico, sino más bien un prontuario que permite de forma rápida y sencilla, dimensionar, tomar decisiones y fijar específicamente para la instalación.

Incluye direcciones y referencias de 50 empresas españolas dedicadas a la energía solar.



*Nuevas Orientaciones en el Régimen Jurídico de Protección a la Vivienda*  
**José L. Villon Ezcurra**  
Ediciones G. Manzanares, 1980

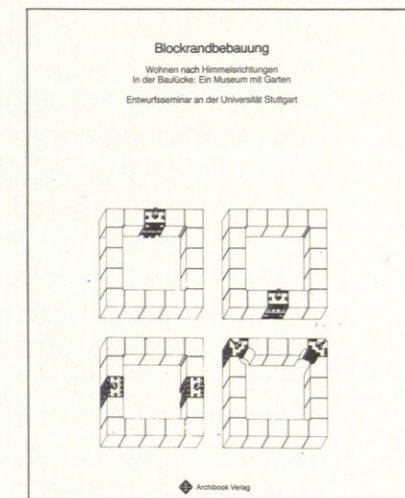
El tema de la vivienda es uno de los problemas más acuciantes de nuestra sociedad actual. «Desde la Ley de 12 de junio de 1910 (conocida como legislación de «casas baratas» f. 4.) hasta el vigente régimen de Viviendas de protección oficial han sido numerosos los sistemas surgidos para la regulación de viviendas de protección pública» La presente publicación pretende ser un estudio sobre este tema que empieza con una examinación del concepto de vivienda de Protección pública y se desarrolla en capítulos más técnicos de «Financiación de las viviendas de protección pública» y «Modificaciones de régimen normativo». Es un libro útil que presenta de manera concisa las más recientes normas que regulan el régimen de las nuevas viviendas de protección oficial.

*Blockrandbebauung (colección de proyectos de estudiantes de arquitectura de la Universidad de Stuttgart)*  
**Profesor Johannes Uhl (texto en alemán)**  
Archibook Verlag, 1979

Este libro de casi 150 páginas de planos y dibujos del trabajo de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Stuttgart, Se trata de dos temas diferentes:

Aprovechamiento de la construcción en las márgenes de manzanas. Se podía escoger entre tres situaciones: una manzana ya determinada del barrio de Kreuzberg en Berlín, una manzana a escoger de la ciudad de Stuttgart o una manzana modelo imaginada. Las manzanas pueden ser cuadrículadas o triangulares. En este apartado se reproducen 5 proyectos.

Construcción de un museo para objetos a determinar por el proyectista (incluye colomotoras, técnica



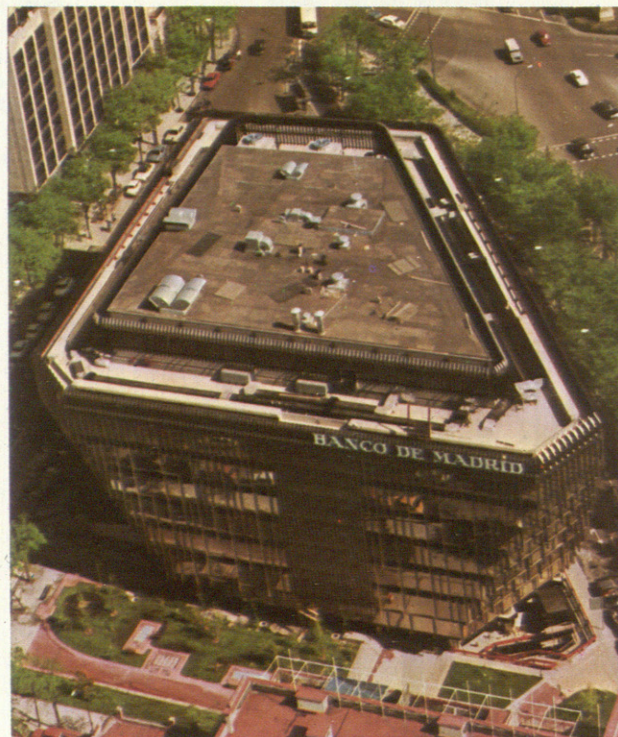
espacial, maquinaria para mineral relojes, medios de comunicación de masa, etc.).

El museo puede proyectarse bien en un patio de manzana, en un jardín o dentro de un paisaje romántico imaginario. Hay 116 proyectos reproducidos en un formato cuidado y de interés para estudiantes y profesores de arquitectura.

# El agua destruye gota a gota. Butilo **INDY** protege metro a metro.



Pabellón industrial en Yurre (Vizcaya), cuya cubierta de m.<sup>2</sup> de superficie, ha sido impermeabilizada con láminas de caucho butílico INDY.



Terraza de 2.500 m.<sup>2</sup> de superficie, recubierta con láminas de caucho butílico INDY, perteneciente al edificio del Banco de Madrid (ahora la Caixa).

Debido a su estructura molecular extraordinariamente compacta, las láminas Indy de caucho butílico (\*) constituyen una barrera contra la humedad, más efectiva que cualquier otro material semejante. Lo aseguramos después de diez años de experiencia, en los que hemos instalado miles de m.<sup>2</sup> de láminas Indy. En el recubrimiento de tejados, terrazas, cubiertas planas, piscinas, fachadas, cimientos, túneles, sótanos; en el tratamiento de juntas estructurales y todo tipo de fisuras; en cualquier problema de protección contra la humedad, tanto en la construcción, como en la industria o el campo, por su superior impermeabilidad, larga vida, inalterabilidad a las temperaturas extremas, resistencia, flexibilidad, facilidad de manipulación y mínimos costos, las láminas Indy de caucho butílico son la solución más eficaz, útil y rentable.



Detalle de empalmado en frío de las láminas. La facilidad de instalación es característica del caucho butílico INDY.

Asesoramiento y pedidos:

**Firestone**  
HISPANIA S.A.



División Productos Industriales. Apartado 406 - Bilbao.

(\*) UNICAS LAMINAS DE AUTENTICO CAUCHO BUTILICO fabricadas en España con licencia ESSO.



## ¿Quién teme al lujo?

**Información de novedades:**  
Ahora, el Citroën

CX 2400 Palas se presenta con una quinta velocidad, con un nuevo grupo

de calefacción y aireación, con un nuevo equipo de aire acondicionado,

### CITROËN ^ CX 2400 PALAS

más algunos pequeños detalles nuevos: nueva consola, nuevo interior de techo con

un foco dirigible de luz, nueva bandeja portaobjetos, y por último, nuevos colores.



## English Summary

### TOSSED SALAD

Juan Daniel Fullaondo

*Tossed Salad* by Juan Daniel Fullaondo, an article which «talks of many things» has as its basic theme *Post modernism* and more specifically, a critique of Charles Jencks recent book *The Language of Post Modern Architecture*. Fullaondo's article consisting of two chapters (the first, written in a current mode of speech of certain sectors of Madrid similar to cockney and the second, written in the more typical «boring and long» form) is the first article on Post Modernism written in Spanish which embarks on a serious analysis of the concept and its relation to the current state of Spanish architecture.

Under the subheading *the heritage of Venturi*, Fullaondo states that Jencks text is easy to read, clear in the presentation of ideas, very much linked to the present moment which gives rise to what could be called «after the fact» analysis. The basis for the best of Jencks comes from the writings of Venturi and Stern with respect to the classification of Post Modernisms in terms of contextualism, historical referenes and ornamentation.

The article continues with sections entitled, *The negative side*, where, while admitting the importance and international scope of Jencks work, Fullaondo cites incongruencies in the text of Jencks, for example, in the presentation of *completely convincing examples* of his theory as is the case with projects of Thomas Gordon Smith or Bruno Reichlin.

The main argument of Fullaondo, when speaking of the *Spanish case*, is against Jencks classification of Spanish architecture which according to Fullaondo is reflected in a somewhat comical way in his book. Jencks inclusion of the *Maestro Catalan*, Gaudi, «surrounded by a strange selection of architects makes his analysis appear somewhat like the Cosa Nostra and makes one ask what is an architect like Guadi doing in a book like that?»

### PALEOFRON AND NEOTERPE

Ignacio Gómez de Liaño

Two fictional characters, Paleofron and Neoterpe, created by Ignacio Gómez de Liaño discuss opposing points of view about 20th century art. Paleofron, critic of modern art argues that it does not respect even minimally visible reality, nor pictorial traditions. It lends to confusion and disorientation. Reality and nature are viewed as hostile to the spirit. Neoterpe tries to argue that 20th century art can seem elemental, but art of earlier centuries can be interpreted in the same way. Perhaps current art is disrespectful of the past in that it renounces it, but this condition has given us some of our greatest artists.

The discussion continues with each character becoming less compromising and the arguments stronger, until a mutual friend Eugene appears to act a mediator who gives an alternative dimension to the analysis. He presents the scope of the diversity and heterogeneity of attitudes and techniques that characterize 20th century art. «It can be classed as eclectic. However, eclectic art which englobes so many tendencies should not be considered as a solution but as a search. This is perhaps one of the most positive aspects of 20th century art. Art of this century can be thought of the first chapter of a book which we have only begun to read.»

### DANCING ON A MOSAIC FLOOR

Guillermo Pérez Villalta and Fernando Huici

Artists Villalta and Huici present an article giving a view of the recent history of art and architecture from a European perspective. Their satire is constructed as the course of a party where the guests include Mies, Gropius, Moore, Vassarely, etc., etc.

The party is held because «when the Bauhaus boys went to New York we decided to continue the festivities on our own. If they were modern, we could be too and much more so. We brought in an express coffee maker from Milan, the erected sun shades from Torremolinos on the terrace and had the chaps from Finland create a spacious and enjoyable atmosphere for the place.»

Throughout the length of the party, the guests create, remodel and transform the area where the activities are being held. One group of architects and designers discuss ideas of space and function. «What will we do with the space when it does not serve its function.

The festivities move out to the pool area and the music changes from mambo and cha-cha-cha to rock and the twist. Some new arrivals put up black and white wall paper in the living room.

At this point the architects seem dull. They begin throwing away the neon lights that had been placed over entrance only to have them rescued by a *guy from Philadelphia*.

Finally, after this impasse, the party begins to rejuvenate itself. «The musicians don't play very, but they'll learn.»

### LIGHTNESS AND DARKNESS IN THE CREATIVE PROCESS

Gloria García

Artist Gloria García begins her essay stating that «many times I've thought of why the creative process of an artist is always studied from the outside, analyzed in a scientific way by intellectuals? For me it has always been interesting to know how those live this process from the inside think.»

Taking this point of view of discussing the creative process as an artist who experiences it, García argues that in this creative process there exists an order and a method which is an essential part of all creative activities. The artist through this process searches for equilibrium—not psychic or affective equilibrium—but a formal order. She develops this argument throughout her article and concludes that it would not be correct to conclude the discussion without talking of the verb *to transcend*. The definition of transcend which is intricately linked to the creative process includes concepts of *pass the limits of the possible experience*. «Art is linked to the impossible, faith, experiences, individual and collective memory, the negation of the end...»

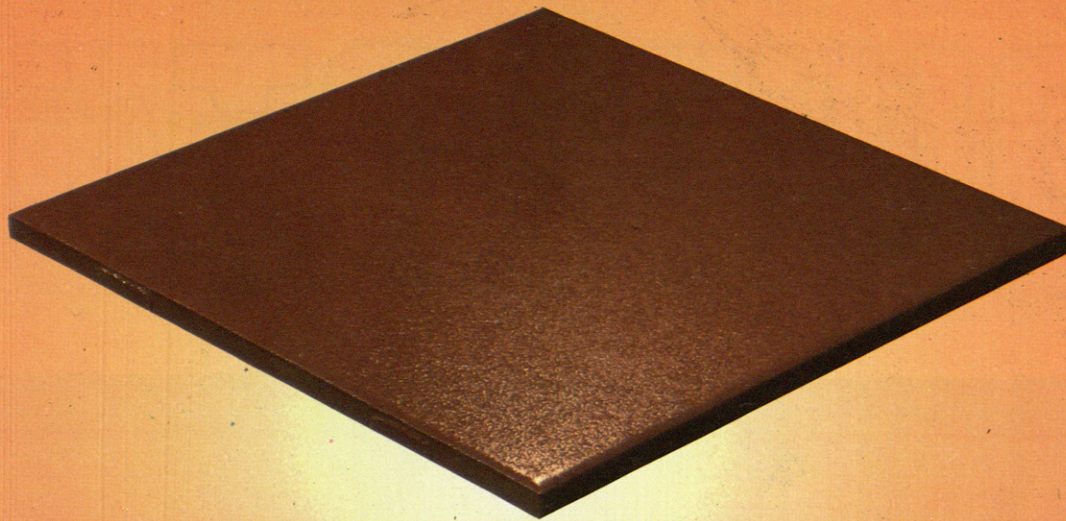
### THE DRAMATIC CASE OF A HOUSE

Ignacio Prieto

In this regular section of *Arquitectura* devoted to architecture by the members of the Madrid professional association, Ignacio Prieto presents a critique of a new housing project inserted in the old part of Madrid. The small apartment building by Félix Cabrero is located in a residential area of Madrid that dates back to the time of Phillip II. The area, devoid of grand monuments, is interesting in that it is an urban model of a historical process.

The example of this new construction in the old city poses many questions; how to construct a current language which allows for integration within the existing fabric; what alternative should the architect choose which protects against creating merely a historical imitation. Cabrero's process of arrival at his final solution illustrates his confrontations with these questions; a first attempt to incorporate a romantic language, a search via the American influence until he arrives at a rationalist solution, resisting the historical revival path.

Critic Prieto concludes that the series of coherencies, coincidences and contradictions which are witnessed in the project of Cabrero and in its immediate surroundings are forced to their limits. It is precisely due to these tensions that make it important to discuss this new project.



# la belleza eterna

La tierra, el agua, el fuego...  
Elementos naturales, principio y fin de  
nuestro trabajo.  
Analizarlos minuciosamente, conocer sus  
propiedades y sus reacciones,  
combinarlos adecuadamente entre si para  
conseguir de ellos la máxima belleza y  
resistencia. Es nuestra vocación. Son  
nuestros resultados.

**GRES CATALAN**

**irresistible... y resiste**

Departamento comercial:  
Buenos Aires, 28. Tel.: 321 11 00. Barcelona-36

# ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

