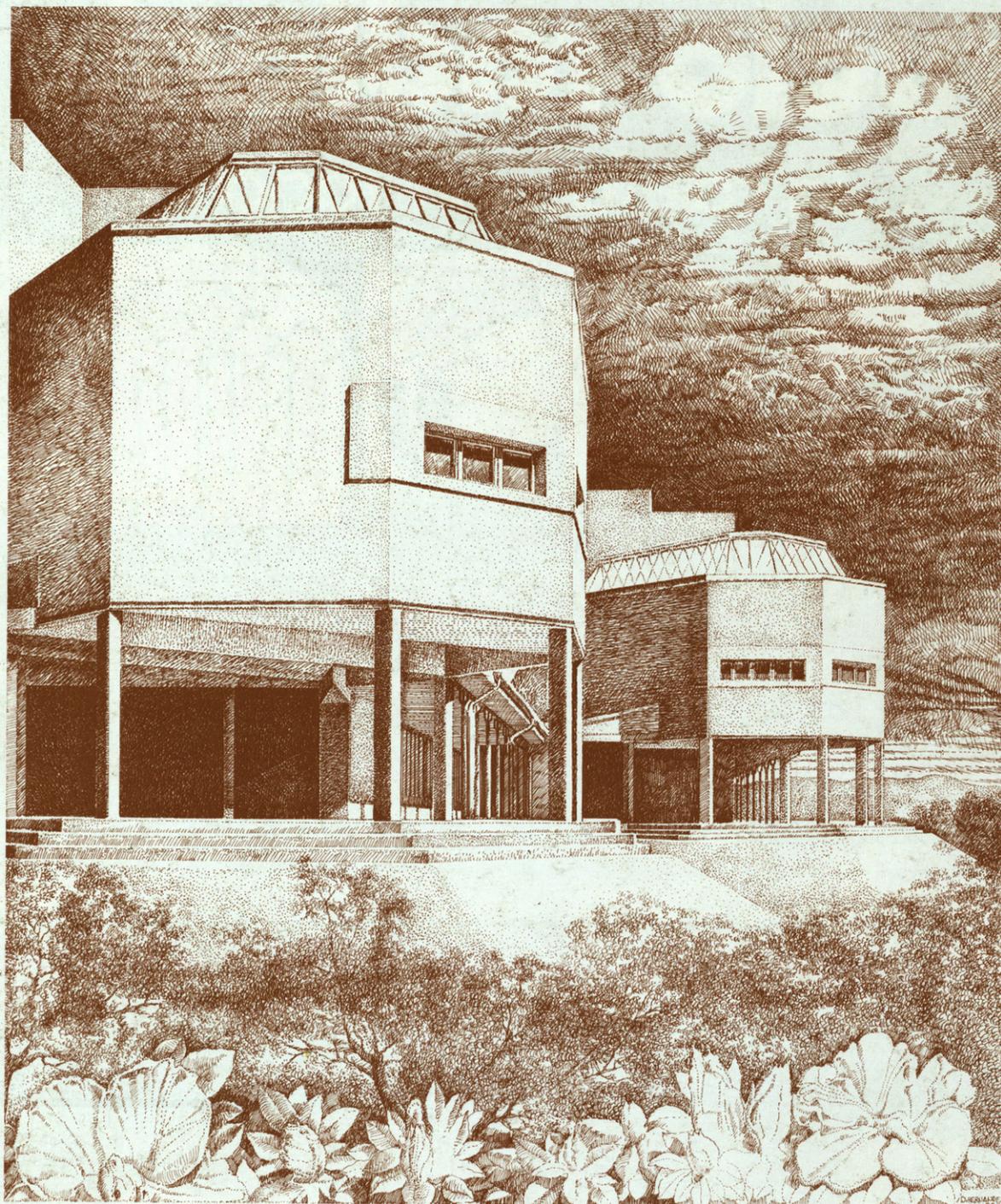


REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

ARQUITECTURA



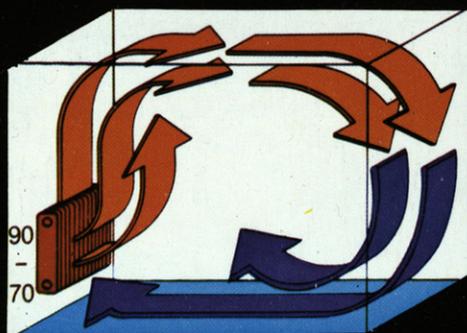
La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña, por Antón Capitel.
Arquitectura Española: Carmen Bravo, Pilar Contreras, Jaime Martínez Ramos y José Luis de Miguel;
Francisco Barrionuevo Ferrer; Manuel y Juan Luis Trillo de Leyva, y

Antonio Martínez García;
Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña;
Francisco Artengo, J. A. Domínguez Anadón,
J. Domínguez Pastor y Carlos Schwartz.
A los cincuenta años del Estilo Internacional,
por María Teresa Muñoz.
Kojima Housing, de Tadao Ando.

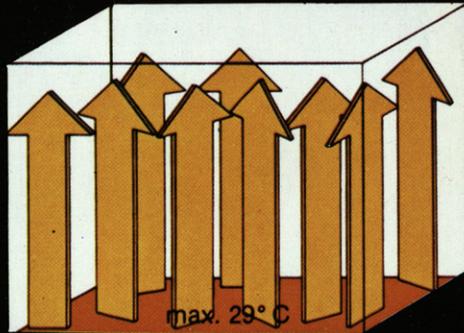
terratherm

suelo radiante

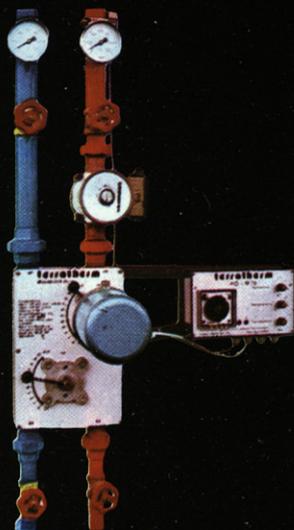
...la calefacción racional



Temperaturas demasiado altas. Circulación de aire demasiado importante. Reparto irregular de temperatura



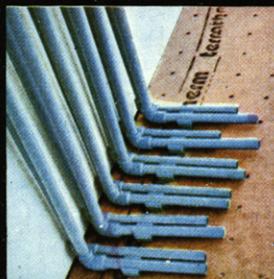
Bajas temperaturas de radiación ascensión simétrica del calor



Economías de energía

Un suelo radiante, correctamente calculado e instalado según reglas del arte, funciona en una gama de bajas temperaturas (máxima 55°C) y transmite calor con un coeficiente de radiación elevada. Esto permite y para una misma sensación de calor, mantener una temperatura ambiente 2 ó 3°C inferior a la de una calefacción por radiadores. En locales de gran altura de techo, el perfil de las temperaturas demuestra claramente las economías realizadas por un suelo radiante. Nuestro sistema de regulación PID-M-78 adaptada a nuestro suelo radiante «terratherm-proof» permite realizar economías aún más importantes

APLICACION DIRECTA DE LA ENERGIA SOLAR



Los materiales Terratherm están **garantizados** durante **treinta años**.

Cobertura por daños: hasta **15.000.000 de D. M.**

Porque usted piensa en el mañana

Frente a los combustibles tradicionales, cuya disponibilidad es cada vez más incierta y cuya evolución de precios constituye un serio motivo de preocupación, surgen «para no pasar frío el día de mañana» las inagotables energías alternativas procedentes de nuestro entorno, el sol, el agua, el viento y el calor que la tierra contiene. Estas energías se pueden obtener a costos mucho más reducidos e incluso, en cierta medida, completamente gratis. Las energías futuras tienen en común que sólo pueden ser utilizadas para uso de calefacción mediante sistemas a baja temperatura, «que como la calefacción por suelo radiante» funcionan con temperaturas máximas de 55°C. Si usted opta hoy por la calefacción por suelo, no arriesga comprometer más tarde la reconversión de su instalación a las energías del mañana.



terratherm

Gesellschaft für Wärmetechnik mbH

optimer,s.a.

OPTIMIZACION ENERGETICA



Distribución exclusiva para España de Terratherm

C/. Puerto Rico, 3. Madrid-16. Tlfs. 250 32 05-250 32 06

AÑO 64 - N.º 237
JULIO-AGOSTO 1982

ARQUITECTURA

SUMARIO

Directores

Antón Capitel
Javier Frechilla
Gabriel Ruiz Cabrero

Colaboradores habituales

Juan Antonio Cortés
María Teresa Muñoz
Carlos Sambricio
Alfonso Valdés

Arquitectos

Corresponsales

Alicante: Carmen Rivera
Barcelona: Carlos Martí y
Luis Burillo

Bilbao: Javier Salazar

Islas Canarias: Javier Mena

Galicia: Andrés Reboredo

Oviedo: Fernando Nanclares

Pamplona: Alberto Ustároz

San Sebastián: José Ignacio

Linazaroso

Sevilla: Gonzalo Díaz Recasens

Valencia: Manuel Portaceli

Valladolid: Leopoldo Uría

Diseño y Producción

Juan Paz

Publicidad (Madrid)

Santiago del Valle

(Jefe de Publicidad)

Mercedes Medina

Barquillo, 12.

Teléf. 232 54 99 y 221 82 00

Madrid-4

Publicidad (Barcelona)

Roser Rocabert y Carné

Pobla de Lillet, 16-18

Teléf. 330 19 34

Barcelona-28

Secretaría y

Administración

Lurdes Arrillaga

Carmen Sansierra

Francisco Gutiérrez

Distribución

Barquillo, 12.

Teléf. 232 54 99 y 221 82 00

Madrid-4

Imprime

Técnicas Gráficas FORMA, S. A.

Fotomecánica

Alfa, S. A.

Fotocomposición

Técnicas Gráficas FORMA, S. A.

Dpto. Legal: M-617-1958.

Precio del ejemplar: 400 ptas.

Suscripción anual 1982:

2.400 ptas. España

4.250 ptas. extranjero

Ejemplares atrasados 50 ptas. más del precio de cubierta.

Tirada de este número:

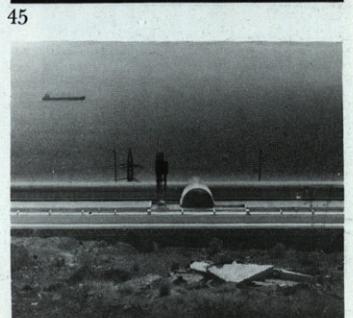
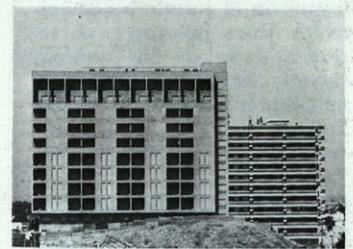
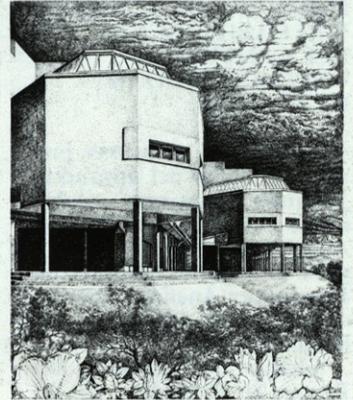
8.200 ejemplares.

Control  1981.

Solicitado control **OJD.** 1982.

Portada: Colegio en Loeches,
de A. Fernández Alba.
Dibujo a pluma
de Dionisio Hernández Gil.

- 4 Noticias.
- 9 Editorial.
- 11 La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña, 1956-1970, por Antón Capitel.
- 23 Arquitectura Española.
Cooperativa de Viviendas Peña Chica. C/. La Bañeza, Barrio del Pilar, Madrid; de Carmen Bravo, Pilar Contreras, Jaime Martínez Ramos y José Luis de Miguel.
- 30 Edificio de 48 viviendas en Manzana Cerrada. El Porvenir. Sevilla; de Francisco Barrionuevo Ferrer.
- 35 Guardería en Pino Montano, Sevilla; de Manuel y Juan Luis Trillo de Leyva y Antonio Martínez García.
- 40 Edificio "El Mirador", en las calles Virgen del Carmen y Benlliure. Algeciras; de Manuel y Juan Luis Trillo de Leyva y Antonio Martínez García.
- 45 Cuatro apartamentos en Ibiza, de Elías Torres Tur y José Antonio Martínez Lapeña.
- 50 Mercatenerife, de Francisco Artengo, José A. Domínguez Anadón, José Domínguez Pastor y Carlos Schwartz.
- 53 Edificio "El Faro" en Santa Cruz de Tenerife, de F. Artengo, J. A. Domínguez Anadón, J. Domínguez Pastor y C. Schwartz.
- 55 A los cincuenta años del Estilo Internacional, por María Teresa Muñoz.
- 64 Sumario Inglés.
- 65 Kojima Housing, de Tadao Ando.
- 70 Libros.



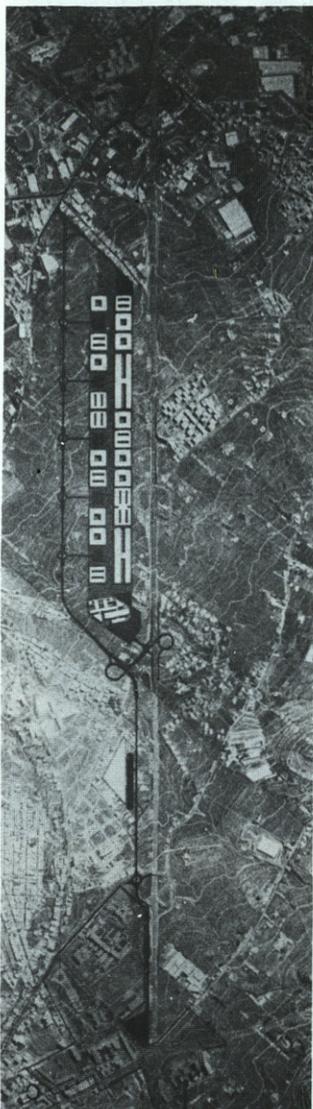
Los criterios expuestos en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del equipo director de esta revista. *Arquitectura* tiene por norma no devolver aquellos originales no solicitados por la redacción. Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en este número sin autorización previa.

Noticias

FALLADO EL CONCURSO DE IDEAS PARA LA ORDENACION Y REHABILITACION DEL CAMPUS UNIVERSITARIO DE LA LAGUNA.

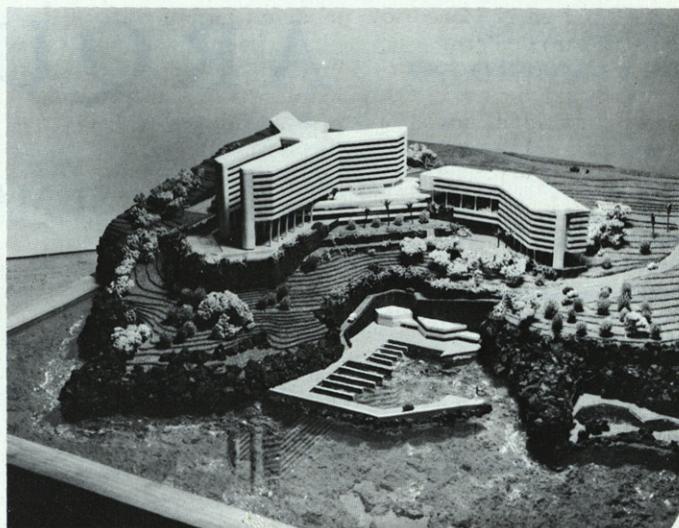
Se concedió el primer premio al trabajo del arquitecto Joaquín Casariego, colaborando con él los estudiantes Angel Casas e Isidro Rodríguez; el segundo, al de Pedro Domínguez Anadón y un Accésit, al de V. Rodríguez Cabrera.

Además del Delegado del Rector, Sr. Delgado, y del Secretario, Sr. García Gómez, formaron el jurado los arquitectos Juan Busquets, en representación de los concursantes, Manuel García Gómez, en representación del Colegio de Canarias, y Fernando Saavedra, por la Universidad.



PROYECTO DE ELEUTERIO POBLACION PREMIADO EN CONCURSO PRIVADO INTERNACIONAL

El 1 de agosto fue fallado en Madeira el Concurso Internacional privado del Meliá Madeira Hotel, convocado por la promotora Salgado Ferreira, y que se ha adjudicado al proyecto de Eleuterio Población Knappe. El tercer premio fue adjudicado al también arquitecto español Juan José Aróztegui Huarte. El concurso se ha realizado según la reglamentación de la U.I.A. y presidió el jurado el arquitecto español Manuel Sainz de Vicuña.



CURSO DE ARQUITECTURA EN LA UNIVERSIDAD MENENDEZ Y PELAYO

ARQUITECTURA solicitó a la Delegación del Colegio de Arquitectos, en Santander, una nota informativa sobre este curso, primero que sobre Arquitectura se celebra en la Universidad Menéndez y Pelayo. Transcribimos la nota que nos envió nuestro compañero Eduardo Fernández Abascal, Secretario de la Delegación.

En la primera semana del mes de agosto y dentro del programa de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander, se desarrolló un curso de Arquitectura con el tema genérico de "La crisis de la ciudad occidental y la actitud del arquitecto".

La ausencia de las figuras extranjeras: Gian-Carlo de Carlo, Tafuri, Siza Vieira, Aymonino..., algunos de los nacionales: M. Solá Morales, De la Sota, Sert, Fernández Alba y la fugaz presencia de Sáenz de Oiza, anunciado como director del curso, restó viveza a los debates.

Inició el curso F. Terán, desarrollando una introducción histórica que sirviera de referencia al momento presente de la construcción de la ciudad; historia contemporánea entendida, por un lado, como la pérdida progresiva de la disciplina, y por otro, como

la suma de unos esfuerzos subjetivos encaminados a recuperar, sobre bases nuevas, la identidad perdida.

La lección de A. Bonet, comentando sus proyectos urbanos para la ciudad de Buenos Aires, ejemplificó un momento concreto de esta historia reciente.

Bohígas y Mangada, en sus respectivas conferencias y en el debate moderado por Pérez Escolano, describieron los nuevos modos de hacer la ciudad desde dos administraciones locales de izquierdas: Barcelona y Madrid. Marcando las diferencias existentes entre ambas concepciones —provinientes en parte de los diferentes momentos administrativos en que se encuentran, Barcelona desarrollando un plan heredado aceptado, y Madrid revisando un plan— definieron una actitud similar de intervenir en la ciudad con construcciones puntuales fuertemente arquitecturizadas capaces de reordenar los diversos fragmentos y la ciudad en conjunto. La capacidad de repetición de estos métodos y los peligros que conllevan, como toda transmisión ideológica realizada por iconos, centraron el debate.

Una de las intervenciones más ambiciosas del Ayuntamiento de Barcelona fue expuesta por O. Tusquets, autor junto con L. Clotet del proyecto, ya presentado en esta revista: "Del Liceo al Semi-

nario", donde además de resolverse algunos de los problemas de un centro degradado (conflictos funcionales, conflictos sociales, afecciones sine die sobre viales, tramas disgregadas, elementos históricos maltratados, falta de equipamientos y espacios públicos), se plantea imaginativas invenciones formales.

L. Peña presentó cuatro proyectos de espacios urbanos de distintas épocas que sirvieron para comprobar tanto la evolución de su obra como la del medio físico y cultural en la que se desarrolla. Es la distancia que va entre la plaza de La Trinidad, en el casco antiguo del San Sebastián de los 60, y el parque de La Nueva España, en la Barcelona de los 80.

García de Paredes expuso tres proyectos de espacios para la exposición en una intervención un tanto descontextualizada del resto del curso.

M. A. Baldellou realizó una serie de reflexiones en voz alta que no contactaron con el aula.

R. Moneo, en la intervención más esperada de la semana, profundizó en el panorama actual de la arquitectura: el momento de la post-modernidad. Asumiendo el término y la situación con optimismo, analizó, concretizó, valoró sus diferentes opciones, destacando los experimentos de P. Eisenman y las aportaciones

de A. Rossi en el Concurso para el Teatro de Parma y de M. Graves en el Fargo-Moorhead Cultural Center Bridge —momentos significativos de introducción de elementos figurativos y enriquecimiento iconográfico en el lenguaje moderno—. El conocimiento de la historia, su manipulación tanto de los periodos clásicos como de las últimas vanguardias, el valor de los objetos y su nueva relación con el contexto, la inexistencia de la ortodoxia y la recuperación de los valores disciplinares son algunos de los caracteres de este nuevo período. Dentro de este contexto, Moneo presentó su proyecto de Museo Arqueológico en Mérida, donde a una espléndida sección basilical, modernizada por el uso de huecos y pasarelas y a una construcción a la romana, se superponen elementos de la modernidad como el tema de accesos a base de rampas o el deseo de reutilizar un tema trivializado por el movimiento

moderno tardío, como la fachada dentada, todo ello yuxtapuesto a una historia manierista sobre el proceso de construcción del edificio, con juego de hallazgos arqueológicos y a un modo determinado de entender el espacio-museo.

*Eduardo Fernández Abascal,
Secretario de la Delegación
del C.O.A.M., en Santander.*

CALENDARIO DE LA BIENAL DE PARIS.

La Bienal de París, que este año está dedicada a la "Modernidad o al Espíritu de la Época" —tal como anunciábamos en el nº 233— abrirá sus puertas este otoño. En el centro Pompidou, del 13 de octubre al 10 de Noviembre, podrá visitarse la Bienal dedicada, como es sabido, a exponer los proyectos y realizaciones de jóvenes arquitectos del mundo entero. Se acompaña con una serie de conferencias y debates.

FALLADO EL CONCURSO DE IDEAS PARA UN POLIDEPORTIVO Y PABELLON DE AULAS EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID.

Se trataba de un concurso de ideas al que podía presentarse cualquier arquitecto que fuera también profesor de la Escuela. Formaron el jurado los profesores Sáenz de Oíza, Fernández Alba, Vázquez de Castro y Vázquez Molezún y, como arquitecto no profesor, Francisco de Asís Cabrero.

El premio era el encargo, siendo elegida la idea del arquitecto Alberto Capó Baeza.

El conjunto de ideas fue expuesto en la Escuela de Arquitectura al final del curso pasado.

PREMIO EXTRAORDINARIO DE TESIS DOCTORALES

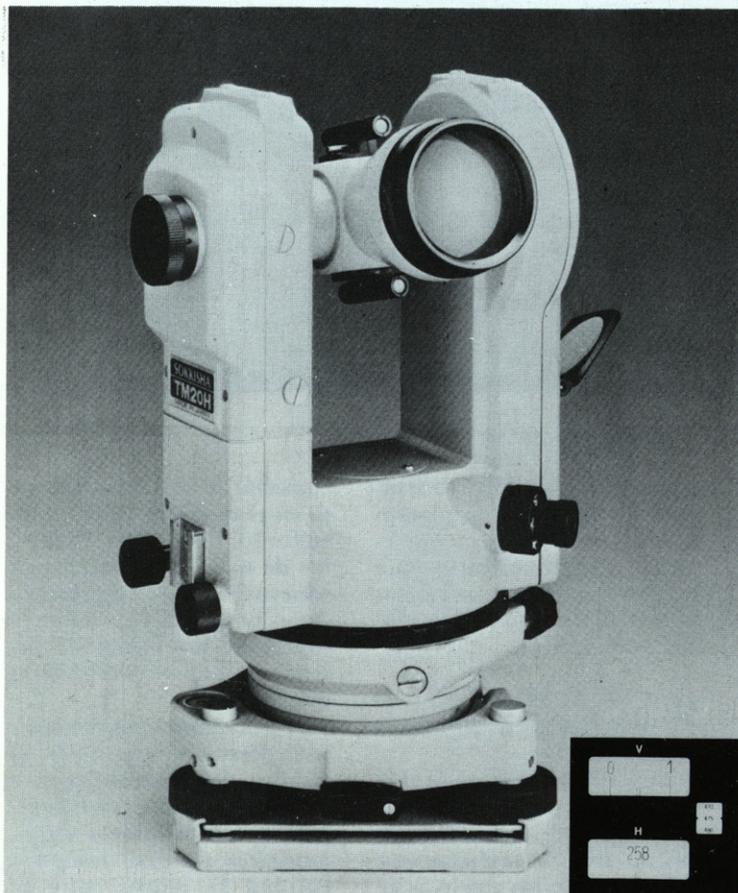
La Escuela de Arquitectura de Madrid ha concedido el Premio Extraordinario de Te-

sis Doctorales correspondientes al curso 1981-82 a la presentada por María Teresa Muñoz, titulada *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*.

Así mismo, la Escuela ha propuesto la publicación tanto de esta tesis como de la realizada por Juan Antonio Cortés, titulada *Modernidad y arquitectura: una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*, en reconocimiento de su calidad e interés académico. El director de ambas tesis doctorales ha sido el catedrático Rafael Moneo.



*María Teresa Muñoz,
colaboradora habitual
de ARQUITECTURA.*



HIJO DE ISIDORO SANCHEZ

DISTRIBUIDOR EN EXCLUSIVA PARA
ESPAÑA DE SOKKISHA, CO. LTD.

80 años al servicio de la Topografía.
Nueva gama de Teodolitos, Niveles
y Distanciómetros electrónicos.

Servicios de:

VENTA
ALQUILER
REPARACION
OPERACION CAMBIO
MERCADO DE OCASION

Ronda de Atocha, 16 - MADRID-15
Teléfonos 228 38 34 - 467 61 28

ellas, abarcando un gran abanico de responsabilidades, siempre respetuosas con el patrimonio existente, que han sido fácilmente captadas por el espectador no técnico.

Es muy acertado el tratamiento vario y plural dado a los diferentes sectores y distritos de la ciudad. Queda, sin embargo, su difícil transformación en ordenanzas concretas que recojan esa variada casuística.

Llama la atención la filosofía que preside el Avance sobre Madrid, *como ciudad a abarcar*, cuyo crecimiento se traslada a los núcleos periféricos. Es altamente atractivo el movimiento y la *intencionalidad de volverse hacia la ciudad heredada* para su recuperación, en un espíritu nostálgico que cala hondamente y que causa gran simpatía.

Otro de los verdaderos aciertos se sitúa en el esfuerzo de hacer más habitable la ciudad con la recuperación de *la calle como espacio para la vida urbana*, "domesticándola" y haciéndola protagonista del quehacer diario. Queda atrás el concepto de calle como mero cauce de tráfico.

Ello lleva a un tratamiento formal de los hasta ahora espacios residuales, para alcanzar la "ciudad acabada" que se pretende conseguir, operación verdaderamente positiva y sugerente.

Debe reconocerse que el freno de una excesiva terciarización de la ciudad es altamente conveniente.

CONSIDERACIONES CRITICAS SOBRE LOS DISTINTOS ASPECTOS DEL AVANCE DEL PLAN

En primer lugar llama la atención el hecho de ser *un Plan sin alternativas*. Toda la documentación presentada, que ofrece un exceso de planeamiento descriptivo y de detalle mediante planos exquisitamente elaborados, carece sin embargo, de esquemas básicos

de planeamiento y soluciones alternativas, tal como indica el art. 125 de actual Reglamento de Planeamiento. Esto hace que se transforme en un *Plan estático* conscientemente predefinido: "Madrid no debe crecer" premisa válida y necesaria, pero que no cabe establecer "por ley", de forma drástica, sin ofertar un estudio detallado de estrategias y prioridades, etapas e incentivos de implementación, sino tan sólo medidas restrictivas, lo cual puede generar desequilibrios que minen la validez del objetivo.

Madrid no es una ciudad aislada. El entorno de Madrid ha sido deliberadamente olvidado a nivel metropolitano, regional y nacional. Es una ingenuidad concebir a Madrid como una ciudad medieval, ignorando interrelaciones y nexos entre el núcleo central y los núcleos periféricos. El tratamiento del término municipal como si fuera una isla, cuestiona la validez de toda una metodología de generar sus esquemas de los particular a lo general ignorando los de signo contrario.

La servidumbre metropolitana es un hecho que no debe desestimarse y la búsqueda "compatibilización" a posteriori con los otros municipios puede derivar en algo imposible.

La ordenación del sector industrial en Madrid debe contemplarse en el marco del planteamiento metropolitano.

El reequilibrio social es una gran fuerza condicionante del presente Avance. Es evidente que el núcleo urbano de Madrid, presenta de forma tradicional una separación por el eje NE-SO. La explicación de este fenómeno está ligado a una dinámica en la que intervienen las condiciones ambientales, el nivel de infraestructuras y la economía de mercado. *La propuesta del Avance del Plan General Ordenación se concentra casi exclusivamente en los sectores situados al sur del "eje sectorial" NE-SO*, olvidando de buscar una mayor interconexión de esas áreas y no re-

solviendo con criterios de complementación esos evidentes déficits de equipamiento, *lo que puede representar un futuro crecimiento direccional hacia los marcos físicos de peores condiciones* y mayor agresividad ambiental.

La red viaria es uno de los aspectos más negativos del Plan por cuanto falta en absoluto un conjunto de criterios y objetivos metropolitanos y como consecuencia todo un sistema de transporte con ese rango.

Así la red arterial se fragmenta y desconecta de la proyectada por los organismos competentes de la Administración Central, tal como ocurre con el 4.º cinturón o con la supresión de nuevos accesos radiales o con la falta de cierre de la M-30.

Se postula sin embargo por una intensificación de los ferrocarriles de cercanías y para ello los intercambiadores proyectados suponen las rótulas de conexión con otros medios de transporte, por esta razón estos elementos son piezas fundamentales del tejido urbano.

Queda, sin embargo, la duda razonable de la operatividad a corto plazo de esta operación en función de los altos costos que ello supone. Todo roza el límite de lo deseable, pero de imposible consecución, máxime cuando el principal esfuerzo inversor radica en organismos ajenos al Ayuntamiento de Madrid, cuya colaboración y tiempo de ejecución hace abrigar dudas sobre su realización.

La viabilidad económica y la coordinación administrativa del Plan no ofrece las suficientes garantías. Las fórmulas previstas para la financiación y gestión de las obras necesarias pecan de imprevisión y optimismo. *La no consecución de este objetivo puede motivar que el Plan sea causante de un caos superior al que intenta evitar*. Sólo la garantía de que la estrategia para el logro de este objetivo existe y es viable, puede asegurar que el Plan sea algo más que una bella visión utópica de nuestro futuro.

El gran protagonista es la Gestión, según las propias palabras del Director de la Oficina del Plan. *Así, ésta, se transforma en la inspiradora de todas las directrices*. Este planteamiento, que indudablemente puede ser muy eficaz, puede a largo plazo cortar toda previsión de futuro. Así, en la concertación previa al planeamiento, *se elimina de hecho al pequeño propietario*, al margen de aspectos más que dudosos sobre la juridicidad del intento. Estos aspectos contradicen la brillantez del Plan, por cuanto suponen una metodología rígida y poco científica.

Finalmente, hay que señalar que es un Plan muy costoso.

El volumen de inversión anual asciende a 75.000 millones de pesetas, de los que tan sólo 21.500 millones son aportados por el Ayuntamiento, correspondiendo el resto a la Administración Central. Ello nos muestra *la necesidad de una alta coordinación con los organismos competentes de la Administración del Estado*. Es evidente que sin recursos financieros el Plan General de Ordenación sería inoperante, aunque las soluciones aportadas sean de una gran brillantez expositiva y de contenido.

En este aspecto, el grado de definición es mínimo, sin garantía alguna de las fórmulas de financiación ni conciertos programados con la Administración Central. Algo parecido ocurre con la participación activa de los ciudadanos o sobre el seguimiento y exigencia de cumplimiento del Plan, mediante la permanente evaluación de los resultados prácticos.

Madrid, 28 de junio de 1982.

Por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid,

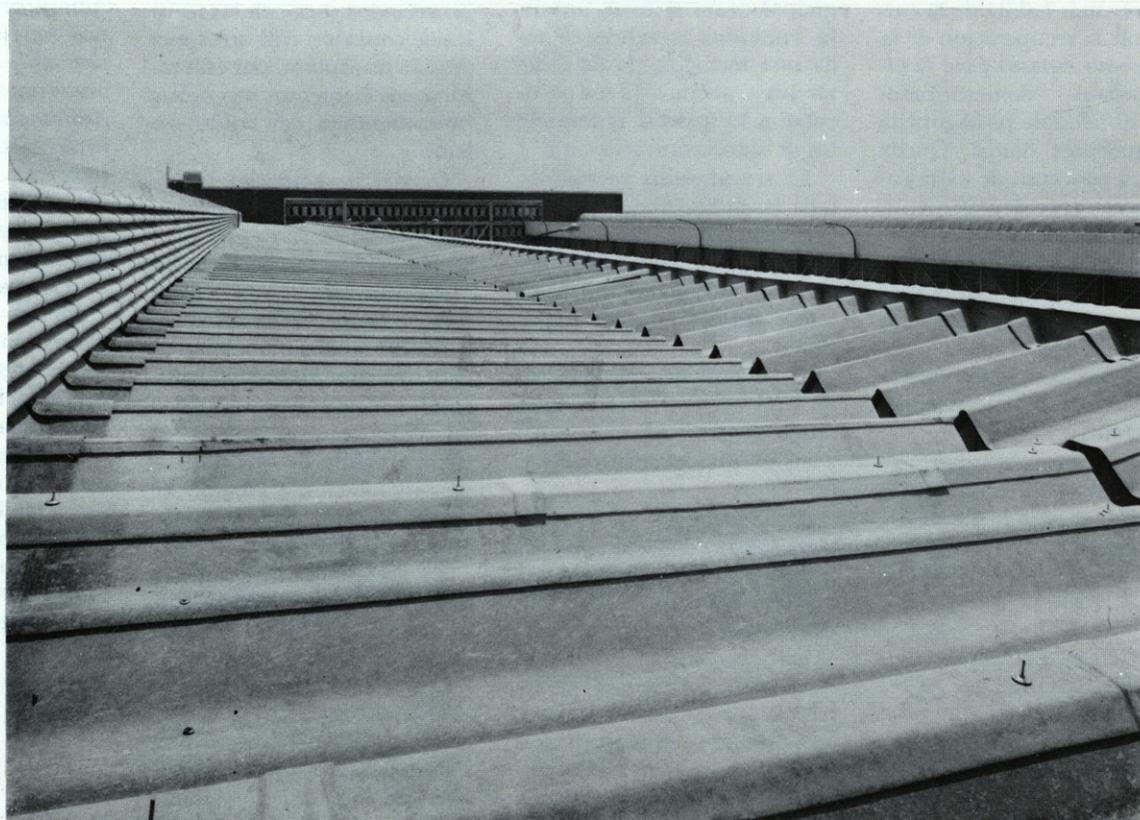
Vicente Sánchez de León Pacheco,
Decano-Presidente.

Uralita, está.

Donde usted
nos necesite.

Con su amplia y renovada gama de productos y soluciones para la construcción, sus servicios y reconocida calidad.

Hasta en el lugar más apartado de nuestra geografía Uralita está.



CUBIERTA CON PLACA CANALONDA



Productos, calidad y servicio.

Editorial

El número que tiene hoy el lector entre sus manos no tiene un tema monográfico especial, constando de tres partes principales bien diferenciadas. En primer lugar, se publica un ensayo de Antón Capitel sobre la *"Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña"*, trabajo de interpretación de la *vanguardia* de nuestro más próximo pasado en el que se realiza un recorrido crítico de muchas de las más significativas producciones modernas, analizando el proceso que arranca del triunfo español del *estilo internacional* para acabar en la crisis de la modernidad que aflora al principio de los años setenta.

La segunda parte se compone de una serie de obras profesionales construidas en diversos lugares de España y que, unida al ensayo anterior, dan nombre al número con el título de *"Arquitectura Española"*. Son obras de José Luis de Miguel, Jaime Martínez Ramos, Carmen Bravo y Pilar Contreras, de los hermanos Trillo de Leyva, y Antonio Martínez García, de Francisco Barrionuevo, de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña y de Francisco Artengo, J. A. Domínguez Anadón, J. Domínguez Pastor y C. Schwartz.

No se presentan como unidad temática, aunque es mayoritaria la vivienda, y pretenden seguir formando la crónica de la Arquitectura Española que realiza la revista a lo largo de sus diferentes números.

La tercera parte está formada por un ensayo sobre el *"Estilo Internacional"*, de nuestra compañera María Teresa Muñoz, que es una enjundiosa parte de su tesis sobre *"El Estilo"*, recientemente leída en la Escuela de Madrid. Conmemoramos con él el cincuentenario del libro de Hitchcock, que dio nombre, al tiempo que institucionalizaba, la manera que se identificaría con la modernidad ortodoxa.

Por último, y como complemento extranjero, se publica una casa del japonés Tadao Ando, que pasó recientemente por Madrid, invitado por este Colegio Oficial, por la Escuela de Arquitectura y por el Museo Español de Arte Contemporáneo, a fin de exponer su obra. Las tres instituciones han editado un pequeño libro sobre la misma —del que la revista reseñó ficha editorial en el pasado número—, siendo el promotor del tema nuestro compañero Alberto Campo.

Se completa el número con las secciones habituales.

LO QUE EL HOMBRE UNE... EL TIEMPO PUEDE SEPARARLO

(en especial cuando de VIDRIOS LAMINARES se trata)



evite este
riesgo
con...

STADIP

el acristalamiento blindado de europa

vidrio laminar inalterable

fabricación máxima hasta 8x2,45 metros

SOLO UNA AVANZADA
TECNOLOGIA
ES GARANTIA DE CALIDAD

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.
(GARANTIA INTERNACIONAL)

Deseo más información sobre STADIP

D.
Profesión
Domicilio
Ciudad

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.
CITAV (Asesoramiento técnico gratuito)

MADRID
Edificio EDERRA: Centro AZCA - P.º de la Castellana, 77
Teléfs. 4560161 - 4561161 - 4562061

La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña (1956-1970)

Antón Capitel

Hacia mitad de los años cincuenta la arquitectura historicista había perdido en Madrid, definitivamente, todo sentido. Aquella fuerza que fugazmente tuvo de representar al Estado y a los sentimientos *españolistas* quedaba completamente olvidada en los años en que el pasado régimen quería, sin renunciar a tantas cosas, pasar a ser miembro del “concierto de las naciones”. La arquitectura moderna comenzaba a aceptarse de tal modo que esta aceptación es ya plena en torno a 1957, año que viene a marcar el momento en que los arquitectos modernos, los jóvenes de la nueva generación, ganan concursos importantes y pasan, a su vez, incluso, a representar al Estado. Ya se ha comentado repetidas veces cuánto el triunfo de Corrales y Molezún en el Concurso para el Pabellón español en la Expo de Bruxelles (1958), representa el momento definitivo de la consagración oficial de la arquitectura moderna.

Y se ha observado también cómo (1), cuando en Madrid triunfaba la arquitectura moderna de la mano de una generación a la que le hubiera correspondido ya heredarla, en la cultura arquitectónica occidental se producía con gran fuerza una importante revisión que, vía el eco de Bruno

Zevi, interpretaba al “*Estilo internacional*” como la fase revolucionaria, pero *infantil*, de la arquitectura moderna. La verdadera maduración y desarrollo de esta sólo podría tener lugar, según Zevi, si se perseguía el *ideal orgánico*, al tiempo que debía tenerse una idea de la forma arquitectónica como cuestión sometida a un continuo y progresivo avance, capaz siempre de volver obsoleta y, así, muerta e inadecuada la etapa anterior.

Cuando los arquitectos madrileños hoy más reconocidos (2) llevaron adelante el ideal moderno a partir de aquellos años, irán en su búsqueda lastrados por un difícil equívoco; esto es, armados con unos pertrechos intelectuales que superponían la ambición de insertarse en la arquitectura moderna propiamente dicha con la de ser pronto muy proclives a la citada revisión orgánica que, ahora paralelamente, les llega de fuera. Fascinados por la sensación de cercanía con el paraíso moderno prometido que no habían alcanzado, emprendieron —con ardorosa fe y, casi se diría, como los Caballeros de una nueva y moderna Cruzada— la persecución del ambicioso ideal, sin darse cuenta, al iniciarla, de la difícil contradicción que asumían.

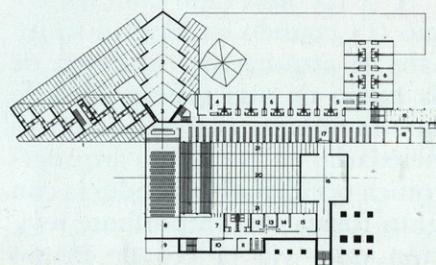
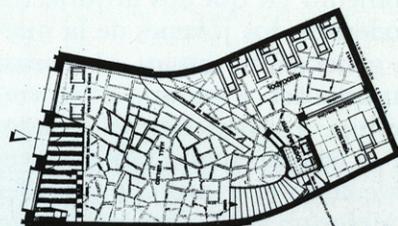
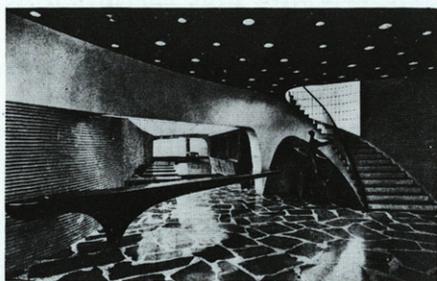
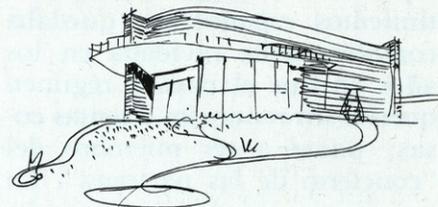
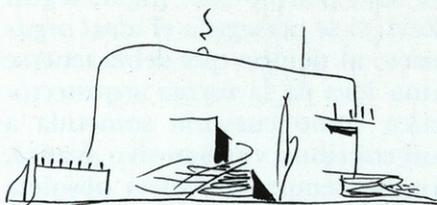
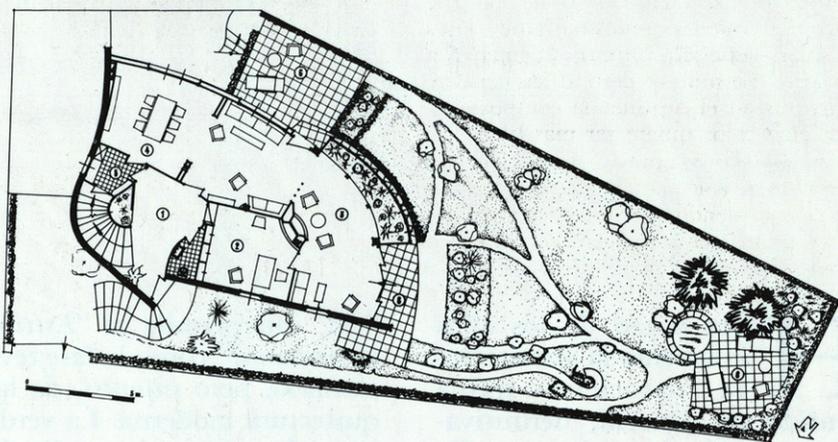
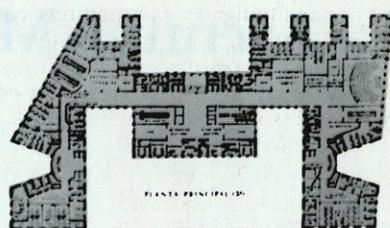
Pero, además, en el camino de la pasional aventura que con ello acometen, irán incorporando las nuevas ideas que, sucesivamente, van surgiendo en el debate internacional, haciendo así buena la idea *zeviana* del avance continuo de las formas, y llegando a elaborar arquitecturas tan distintas y tan diversificadas, que trabajo cuesta reconocerlas unidas por una misma ambición —*la verdadera arquitectura moderna*—, por un mismo ideal que les era, sistemáticamente, negado. De 1956 a 1970 los hombres de la que se llamó *Escuela de Madrid* (3) emprendieron, con pasión y con fe, la aventura de la Arquitectura Moderna. Con gran avidez y fertilidad escribieron una rápida y apretada historia de la arquitectura; pero, llevados por el espejismo del avance continuo del arte arquitectónico, —como del afán mismo de escribir aquella historia— pasaron de unas a otras arquitecturas, ideas e influencias, y, abandonándolas todas apenas fundadas, se encontraron al fin cuando creían abiertas las puertas del Paraíso —e igual que las vírgenes menos prudentes de la parábola— con las manos vacías. Esta es una historia de aquella aventura que, aún en el frío deslizarse de las acotaciones críticas, quiere transmitir algo de aquella pasión que tuvo en su transcurso.

Puede decirse que ya desde el momento inicial, a la mitad de los cincuenta, la arquitectura moderna es entendida por este grupo de arquitectos, de muy diverso modo. Lo que tienen en común —aquéllo que, como en las verdaderas Cruzadas, les hará creer que su aventura colectiva tiene los mismos objetivos— es sólo la ruptura con la tradición académica e historicista propia, base sobre la que se cimentará la meta: la búsqueda definitiva de la Arquitectura Moderna, bien esquivo que, en su propia naturaleza, llevaba el estigma de su continua superación.

La ruptura con la tradición propia de estos quince años de aventura moderna queda bien explícita si se observa, en comparación, lo que de ella conserva, por el contrario, el proyecto para la Casa Sindical, de Asís Cabrero (1949), cuyo rechazo por parte de la opinión crítica, si bien presentaba fuertes equívocos ideológicos, se concentraba en cuestiones disciplinarias bastante claras: el hecho de presentar la arquitectura institucional en cuanto qué problema de composición y la ligadura con las diversas cuestiones que suscita el enclave urbano. Tales consideraciones son básicas en la tradición occidental y se dieron con especial énfasis en la madrileña. Pero si el edificio de Cabrero —miembro de la generación más madura de la “Escuela de Madrid” aunque con una carrera algo tangencial a la “aventura” colectiva— es una interpretación moderna de las citadas preocupaciones, para el período que unos años más tarde se abre, estas preocupaciones no existirán, o serán, incluso, cuestiones a combatir. Que el proyecto de Cabrero ciña las oblicuas alineaciones, que, a pesar de ello, proponga un edificio de simétrica monumentalidad, que establezca una gran fachada frontal hacia el paseo, que atienda distintas escalas formales para las calles, que establezca un duro pero atractivo diálogo con el Museo del Prado,... son cuestiones que, para los modernos, estarán unidas a una tradición decadente con la que quieren romper.

Así, pues, la consideración del objeto en cuanto tal —sin otra ligadura con el enclave que la físicamente imprescindible, e imponiendo su coherencia propia, autónoma, a éste—, será, conjuntamente con el entendimiento del lenguaje arquitectónico como algo que, por modernidad, debe ser pariente del arte contemporáneo, de la “función y de la técnica”, el acuerdo de principio que rompe con la tradición y que da lugar, de inmediato, a posiciones de partida bien distintas.

Podríamos considerar la primera aquélla que adoptan Alejandro de la Sota en su casa de Doctor Arce, o García de Paredes y La Hoz en un local comercial de Córdoba. Trabajan en el *Estilo Internacional* tal y como entonces se practica-

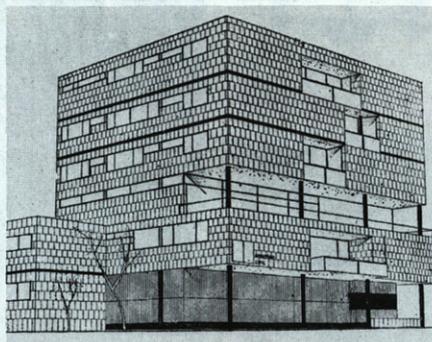
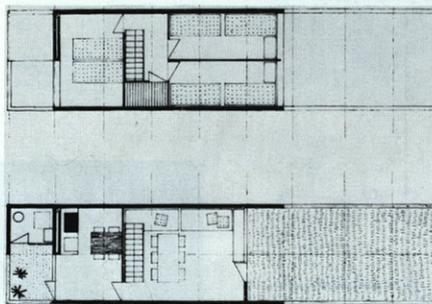
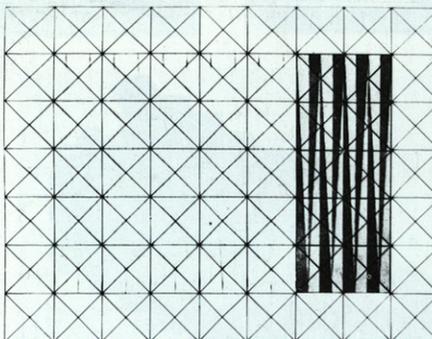
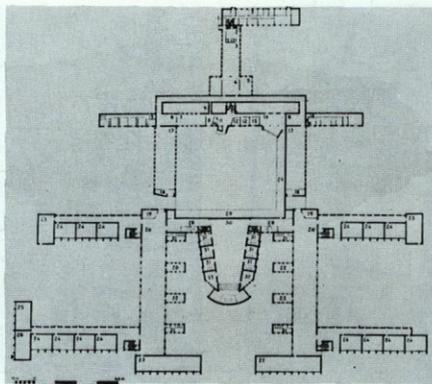


ba fuera, divulgado por páginas como las del *Domus*, y siempre en torno al informalismo permisivo, espacialista y plástico, que tan bien representan estos ejercicios españoles, y en los que no es ajena la influencia de Aalto.

Maneras como las de los propios García de Paredes y La Hoz, en el Colegio Mayor Aquinas (1956), Premio Nacional, o como la de Fisac, en el convento de Valladolid (1955), recogen modos modernos de disposición en planta por pabellones y piezas, ambos bastante ajenos al solar —éste sólo importa ya en cuanto lo que permite— pero diferenciados: mientras en el Aquinas la composición por elementos quiere ser más libre y se traza sobre invariantes tan de época como el diente de sierra, Fisac usa un trazado que, siendo similar, evidencia más la cercanía y el parentesco con el orden académico internacional, con el elementalismo *beauxartini*ano. Lo que parece conectarle, tal vez, con su obra de post-guerra, especialmente afortunada en algunos casos, pero que quedará abandonada y, así, en una posición de anti-modelo similar a Sindicatos.

Pero Oíza y Romaní, por otro lado, y proyectando una “*Capilla para el Camino de Santiago*”, que también será Premio Nacional (1954), inician en estos años una operación bien diferente de aquellas, y en extremo curiosa. Tanto en esta fantástica Capilla como en el prosaico Entrevías o en el Proyecto de Delegación de Hacienda en San Sebastián (1er Premio, 1957) los autores se mantienen al margen del estado en que se encontraba fuera, en Europa y América, el Estilo Internacional. Proceden, por el contrario, como si, ante una modernidad aún no alcanzada por nuestro país, fuera necesario remontarse hasta su fundación y proceder con aquella primera pureza que tuvo en sus comienzos. Entrevías será así un proyecto que quiere ir *más allá de Oud*, ser más moderno, más radical aún que los tipos residenciales del Congreso de Frankfurt. La Capilla del Camino de Santiago reconsiderará el espacio de Mies como si de un competidor contemporáneo se tratara, convirtiéndolo en más abstracto aún, en una especie de *edificio virtual* de expresión diagramática, gráfica. En el proyecto para Hacienda de San Sebastián, Oíza procede, como ya comenté en otra ocasión (4), como si ambicionara una frialdad y precisión matemáticas, cercanas a la más radical expresión de la función y de la técnica.

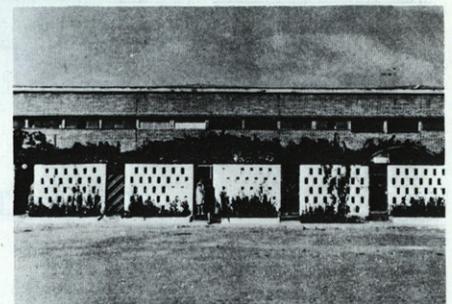
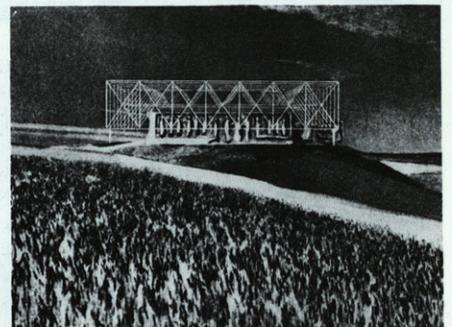
De la Sota, por último y esta vez en el Gobierno Civil de Tarragona (1er Premio, 1957) señala una distinta actitud, más comprometida con una versión compositiva en la que no están ausentes los gestos personales, el gusto por la geometría idealista y por un cierto toque “*metafísico*”, y los principios de compo-



sición, como ya comenté detenidamente hace poco (5). Su apuesta por la modernidad es la que más se acerca a Terragüi y, con Cabrero, a los arquitectos italianos y nórdicos que compatibilizaron Clasicismo y Modernidad.

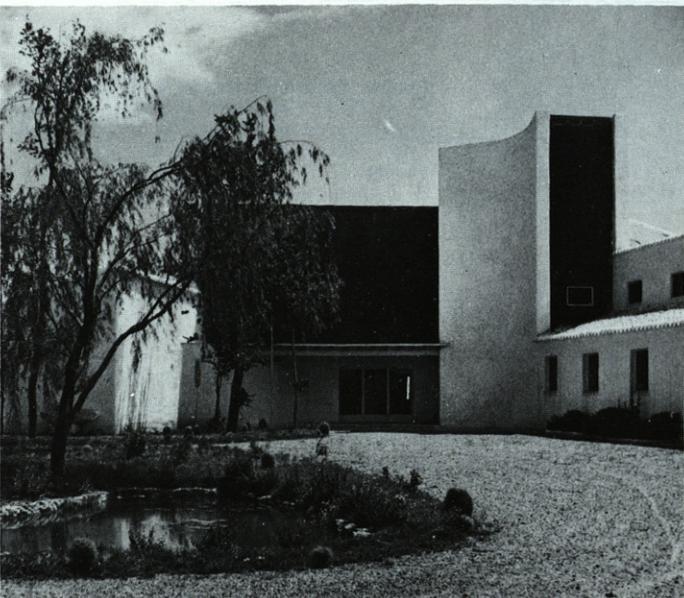
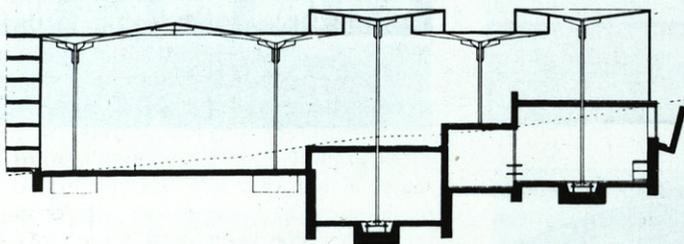
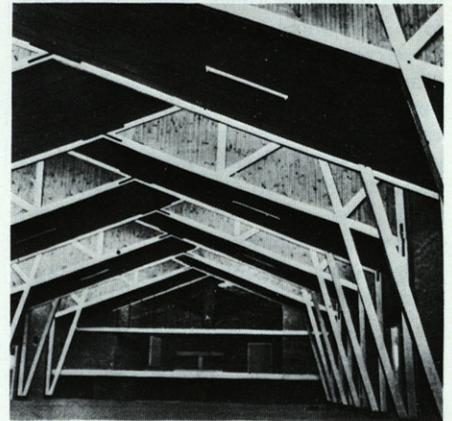
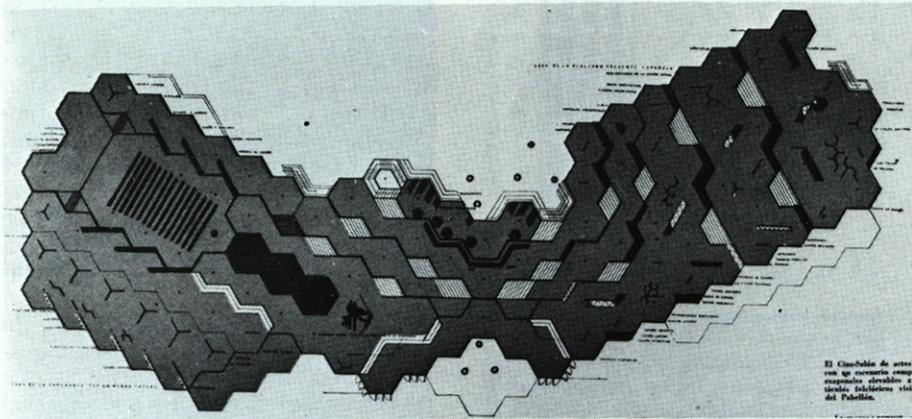
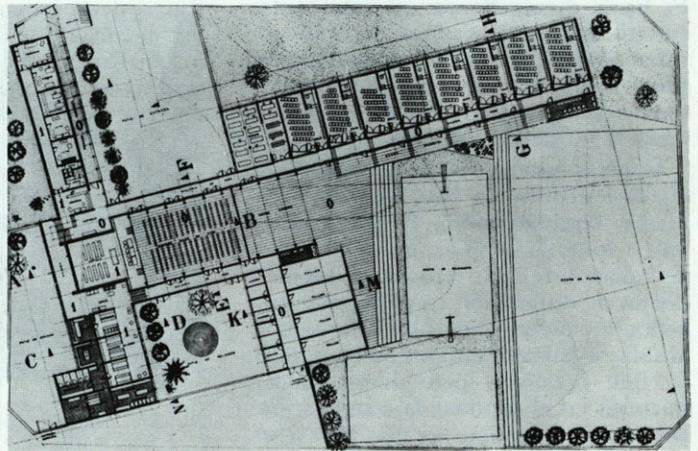
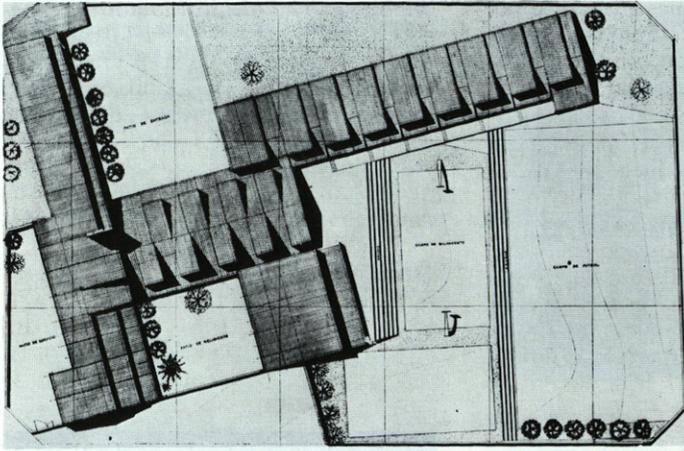
Todas estas eran las posiciones de partida de los primeros jinetes: obsérvese su respaldo oficial, profesional y social, a través de encargos y premios; pues pronto llegarán algunos otros capitanes con nuevas propuestas y cuestiones. Ya en el Instituto de Herrera del Pisuerga, de

En la página anterior, Sindicatos, de Cabrero (1949), alzado y planta. Casa en Doctor Arce, de de la Sota (1954), planta y esbozos. Local comercial en Córdoba, de García de Paredes y la Hoz (1955), vista y planta. Colegio Mayor Aquinas, de García de Paredes y la Hoz (1956), vista y planta.



En esta página, Convento en Valladolid de Fisac (1955). Capilla del Camino de Santiago, de Oíza y Romaní (1954), planta y perspectiva. Casas económicas en Entrevías, de Oíza y Romaní (1956). Gobierno Civil de Tarragona, de A. de la Sota (1957).

Ramón Vázquez Molezún (1958), la planta se pone en contraste con el enclave, de modo decidido y violento, lo que le permitirá realizar una radical y afortunada cita al Pabellón de París, de Melnikov (1925), construyendo uno de los edificios más originales y sofisticados que poblaron modernamente la Meseta. Cabe anotar la importancia que, independientemente, tienen las cubiertas inclinadas. Pues ya en el Pabellón de la Expo de Bruselas, de Molezún, también, con José Antonio Corrales (1er Premio,



1958, que pasa a representar al Estado en el extranjero) hay cuestiones que señalan un nuevo rumbo; rumbo que si ahora se manifiesta con equívocos pronto será imparable. El edificio de la Expo de 1958 es moderno en extremo: modulado, aleatorio, crecible, espacialista, funcionalista, tecnológico..., lo es ciertamente; pero todas estas cosas se hacen posibles por el uso de dos instrumentos: la trama exagonal, pariente de las abejas, que se "cuela" aquí desde el *ideal orgánico* (recuérdese a Wright), y sobre todo, y en relación con lo anterior, la coincidencia del espacio con la estructura, que, más allá de todo recuerdo gótico, se convierte en la orgánica respuesta al esqueleto o, sobre todo, al árbol, que tanto preocupó al maestro americano. Inmediatamente, pues, que el Estilo Internacional triunfa, se contamina con ideales orgánicos, o no propiamente modernos, aunque por sus autores se viera —y así Zevi— no como una contaminación, sino como un enriquecimiento: un paso más en la difícil y progresiva búsqueda de la verdadera Arquitectura Moderna.

Ya en aquellos momentos de Bruselas hacia años que la obra de Fisac había iniciado, desde un camino más inmediato, el acercamiento al organicismo, y de ello son testimonio algunos detalles importantes del Instituto de Óptica (1952) o del Instituto Laboral para Daimiel (1951). El modelo de Aalto había sustituido, en favor de la persecución de la modernidad, a aquel otro, más sutil, de Gunnar Asplund que con tanta fortuna le había ayudado en la Iglesia del Espíritu Santo (1942), se edificó, por cierto, sobre el Salón de Actos del Instituto Escuela de Arniches y Domínguez. En Caño Roto (1957), de los más jóvenes Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño, el *racionalismo* de la operación proyectual deja lugar para patios y calles en los que se aspira a trasladar un aire rural o tradicional y, concretamente, español. Pero será con la obra de Fernández Alba (titulado en 1957) con la que se produzca el verdadero cambio y la llega-

da de nuevas generaciones que estimarán decididamente el *ideal orgánico* como auténtica modernidad, consiguiendo arrastrar, en su pasión por el nuevo objetivo, a algunos de los mayores.

Me había referido ya en alguna ocasión (6), y no fui, desde luego, el primero, al importante significado que tuvo la obra de Fernández Alba para la arquitectura española y, singularmente, para la *Escuela de Madrid*. Permítaseme volver a observar aquí el cambio que se inicia con el Colegio de Santa María en Madrid (1960), en los intereses arquitectónicos de este grupo. La búsqueda de la modernidad la orientará Fernández Alba por caminos distintos, y así la *Escuela*, poco a poco, volverá sus grupas hacia aquella nueva senda. El organicismo, sintiéndose heredero del Estilo Internacional e ignorando las contradicciones que le separaban de éste, pasará pronto a ser la ideología hegemónica de la *Escuela de Madrid*.

En la planta del Santa María características muy opuestas al Estilo Internacional han actuado: véase allí como el edificio se pliega a la forma solar (compárese con la inserción del instituto de Molezún en Herrera del Pisuerga), nótese el valor dado al dibujo de las sombras, la construcción tradicional, adviértase el carácter compositivo de los paños, y podrá adivinarse, casi, la nueva trayectoria. El Convento del Rollo en Salamanca (1962, Premio Nacional) da testimonio de como los gustos oficiales se acomodan con vertiginosa rapidez: allí la arquitectura es otra; de moderna, en sentido estricto, no le queda nada. El tipo claustal, la construcción, los materiales y la misma apariencia final incluyen alguna cita a Aalto, pero constituyen, más bien, una emocionada visión de las tradiciones propias. Y un empleo agresivo, casi militante, diríamos, de la construcción frente a la tecnología. Tradicionalista, histórico, *nacionalista*: tal es el Convento del Rollo y nada más lejano de los principios modernos. Aunque el edificio, sin embargo, paga obvios tributos a la modernidad, asumiendo cuestiones, como la forma de la Iglesia, muy de época, y, sobre todo, la disposición de hileras de celdas, que se escalonan y se sitúan sólo en dos lados paralelos para asomarse a la misma orientación, debiendo cerrar el Claustro una galería abierta al paisaje. Es este el modo en que el organicismo se siente heredero de la modernidad, revisando cuestiones formales y constructivas, y dando así un paso más, una nueva superación que avanza en la búsqueda de la verdadera arquitectura. La arquitectura definitiva y perfecta que había sido prometida, y que el organicismo persigue, practicando, para encontrarla, un arte ecléctico.

Un edificio posterior de Fernández Alba, en el que también es bien visible el

cambio, es el Colegio Monfort en Loeches (1963): insistencia en la construcción tradicional, temas académicos en la composición visual y planimétrica, etc. Ello en un ejemplo bastante complejo y afortunado y que marca un cierto grado de madurez de esta tendencia. Madurez que no impide el que se continúe avanzando más adelante por el nuevo horizonte de lucha que se había abierto, y que, en su nueva progresión, parecerá tener para tantos un atractivo insoslayable. De ello dará prueba el proyecto para el Concurso del Palacio de Congresos en Madrid (1964, 2º premio), en el que se advierte, en el empleo de la rotunda plataforma y en el diseño de las salas como cinceladas en ella, el eco de la planta de la Opera de Sidney, de Utzon. Pues la fuerza de Utzon y, en general, del tardo-organicismo, irrumpirá súbitamente en la aventura de nuestros Cruzados, traído por la mano de aquellos que se incorporan al empezar los *sesenta*: Higuera, Fullaondo, Moneo... Esto es, que apenas se había abandonado el Estilo Internacional para dar paso a la influencia de Aalto y de una interpretación moderna de la tradición histórica, cuando irrumpe como idea nueva, como nuevo camino por el que cabalgar y conquistar, la arquitectura entendida como espacialismo y como formalismo exacerbado, que lleva hasta el límite la condición del *lenguaje moderno* y que explota en barrocas formalizaciones orgánicas; esto es, no sólo plásticas, sino atadas también a la coincidencia entre forma y estructura.

El proyecto de Sidney será un poderoso emblema de este nuevo camino, y su fascinación se hizo sentir verdaderamente. En el proyecto del Palacio de Congresos, de Fernández Alba, sólo influye de modo parcial, en cuanto a la plataforma; será más adelante, en el proyecto de Gijón, con Javier Feduchi, donde más se note.

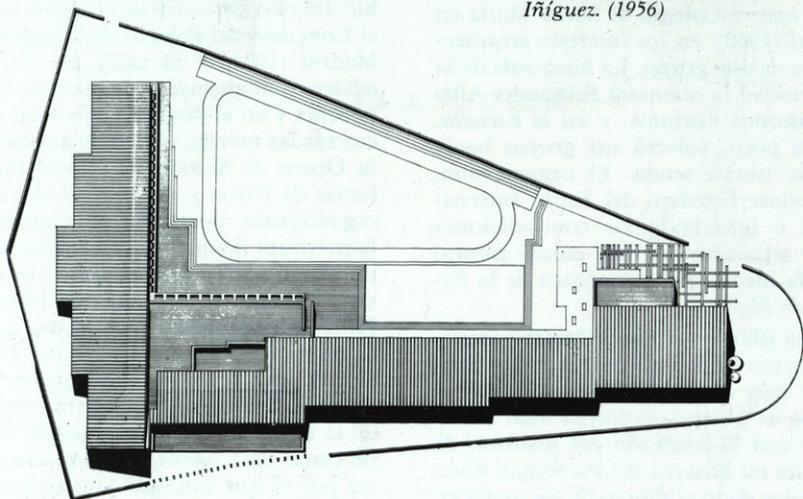
Aunque algo antes, ya se estaba concibiendo un ambicioso y complicado proyecto, a pesar de su temática, que, muy transformado, se realizará enteramente, llegando a constituir el emblema español de este nuevo camino *tardo-orgánico*, por el que, afanosamente, parecía empezar a vislumbrarse el anhelado Paraíso prometido: Torres Blancas, de Sáenz de Oíza (1960-62-67).

Torres Blancas resume una importante parte de esta búsqueda colectiva. El proyecto se inicia siendo una torre *corbuseriana*: torre en el paisaje, jardín vertical, sol (*alegrías esenciales*), equipamiento propio y auto-suficiente, etc. Así la expresa un primer anteproyecto de los muchos. Pero, a medida que avanza en el trabajo, Oíza le irá dando un carácter más orgánico, *wrightiano*: planta exagonal y adaptación de la torre Price, estableciendo ya una fuerte ligadura orgáni-

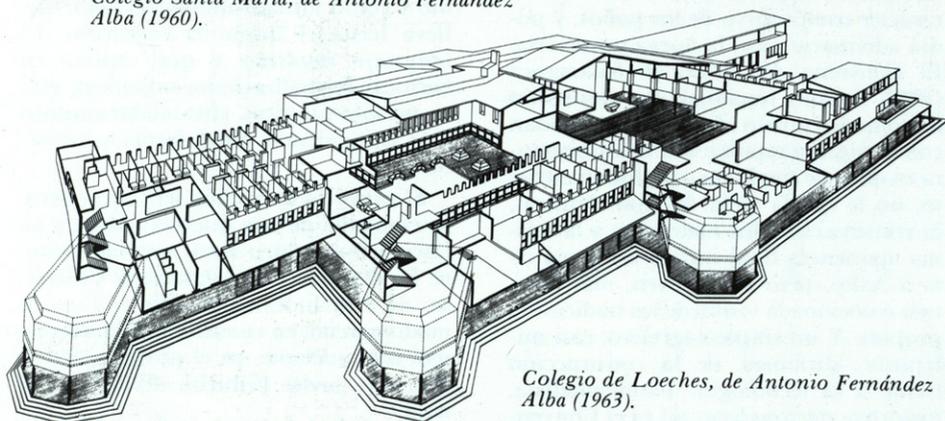
En la página anterior, Instituto en Herrera del Pisuerga, de R. Vázquez Molezún (1958), planta, planta de cubiertas y vista interior (en cuarto lugar). Pabellón de Bruselas, de Corrales y Molezún (1958), planta general y detalle de Sección. Instituto en Daimiel, de Fisac (1951) y Instituto de Óptica del C.S.I.C., de Fisac (1952).



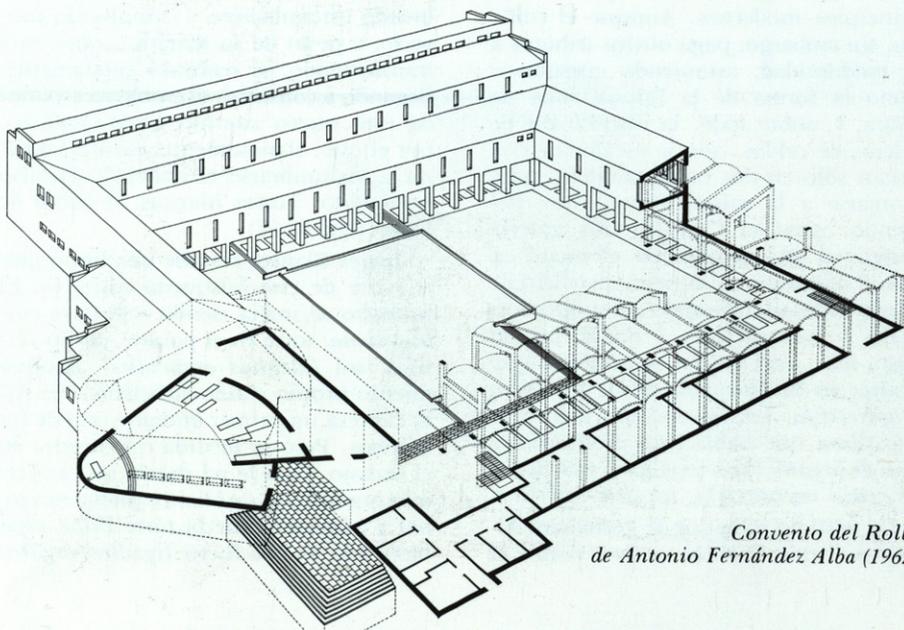
Caño Roto, de Vázquez de Castro e Iñiguez. (1956)



Colegio Santa María, de Antonio Fernández Alba (1960).



Colegio de Loches, de Antonio Fernández Alba (1963).



Convento del Rollo, de Antonio Fernández Alba (1962).

ca entre la forma de la torre y su estructura. Nace así la idea de la torre como árbol y queda reflejada esta nueva versión en otro ante-proyecto.

Pero el estudio de la obra continúa, y, como el tiempo pasa, el avance en el largo camino de la búsqueda emprendida se hará inevitable. Tal vez se sintiera que, en este momento, se está próximo al Paraíso prometido y que aún un nuevo esfuerzo, una superación más, merece la pena. Fuerzas de refresco, muy significativas, ayudarán en esta nueva etapa. La influencia de Fullaondo y Moneo, más pasionales y atrevidos en su juventud de discípulos, es posible que hiciera mucho para animar a Oíza a emprender una nueva transformación, llevando la torre hacia la versión *tardo-orgánica* y escultórica que, finalmente, se proyectó y construyó. Fue Premio del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y, cuando se construía, el Paraíso de la Modernidad parecía inmediato.

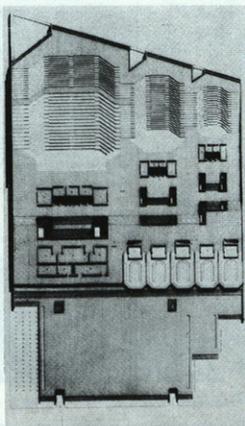
Aunque, a mi juicio, lo más interesante es que las tres torres que se pensaron permanecen juntas en la que al fin se realiza. La torre *corbuseriana* es evidente que subsiste (torre en el paisaje, jardín vertical, etc.), la torre *tardo-orgánica* no la ha eliminado, sino asumido. La torre *wrightiana* ha desaparecido, con los exágonos, sólo en apariencia: subsiste en realidad, y hasta se acentúa la consideración *orgánica* de la fusión (arbórea) entre forma y estructura. La tercera torre vino a ordenar a las dos primeras, a darles una configuración final, añadiendo, con ella, sus propias cualidades; pero no vino a desmentirlas: se basaba en ellas y quería conservarlas.

Es curioso observar, a la luz de ello, las decisiones de detalle que se tomaron para las formas exteriores del edificio en la ejecución final. En el proyecto, terrazas y elementos redondos se rematan con varias incisiones rectas y paralelas, como una especie de moldura. Es un detalle que puede proceder de Wright, pero también del Art-Decó y, en general, del diseño de los *veintes y treinta*, y que, de haberse realizado, hubiera dado una apariencia algo distinta a la torre, definida con un sofisticado detalle anacrónico, como el que se ve en el alzado. Pero este detalle, simplificado absolutamente al máximo, sólo gana las tres o cuatro primeras plantas en la obra. Más arriba se sigue rematando los cilindros en recto, sin moldura alguna, y tal vez queriéndole dar a la construcción, de entre todas sus personalidades, un matiz más racionalista. Pero, de nuevo, y enseguida, se modifica, redondeando los bordes de los cilindros, acuerdo circular que ganará ya el resto de las plantas, y que tomará un valor extremo, al afectar también a la forma de los huecos, en el diseño definitivo del remate. Adquirirá así ese aspecto próximo a las obras finales de Talie-

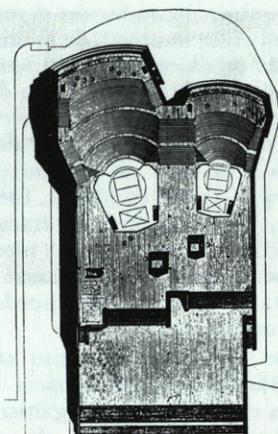
sin, casi cercano a imágenes de "comic" futurista, de platillo volante, cuestión apenas escondida por la visera metálica final. Es como si la lucha entre las tres torres hubiera continuado en la obra, queriendo hacer prevalecer cada una su propio lenguaje, su coherencia. Finalmente, gana aquel lenguaje más propio del proyecto definitivo, pero de los tres modelos que alumbraron el trabajo todos dejaron su impronta en ella: *tres verdaderas modernidades diferentes*. Tres, si no más.

* * *

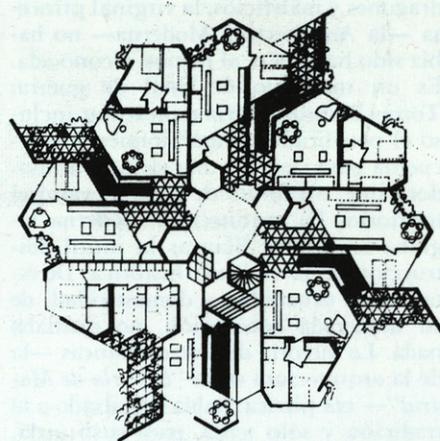
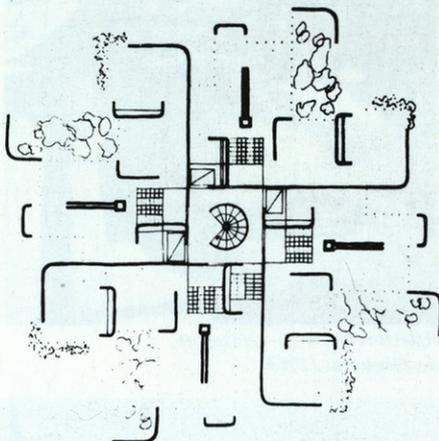
Desde que Torres Blancas se proyecta, hasta que se acaba, otros ejercicios de búsqueda emprenderían caminos parecidos. Ya citamos el proyecto de Feria de Muestras en Asturias, en Gijón (1966), de Antonio Fernández Alba y Javier Feduchi, donde el modelo *utzoniano* es importante, pero donde hay una contribución plástica muy propia y que promecía, frente a Torres Blancas, mucha mayor coherencia formal, si se hubiera construido. Pues para Alba en aquellos momentos, y para algunos jóvenes con él, la arquitectura moderna no debe aspirar a la función y a la tecnología, sino a esa comunión de lenguaje moderno y espacialismo que el proyecto de Gijón elocuentemente expresa. Son los tiempos del desarrollismo español y la buena situación económica de aquellos años permite la euforia de buscar en el poco realista *tardo-organicismo* el paraíso moderno que el *estilo internacional* no les había procurado. Al lado de este ejercicio de Alba está el proyecto de Apartamentos en Lanzarote, de Higuera y Miró (1963), o el Centro de Restauración de la Universitaria de Madrid (1964), donde la unión extrema entre forma (arbitraria) y estructura empieza a codificar un lenguaje que, más allá de esta Aventura, será típico de estos autores. Pero este *tardo-organicismo*, aunque dejó sus testimonios construidos, se quedará, sobre todo, en los papeles. En el Concurso de la Opera (1964), momento que representa muy bien lo que estamos hablando, la "Vanguardia" corresponde a los arquitectos jóvenes de Madrid, que son *tardo-orgánicos*, aunque ninguno distinguido con los Premios Oficiales. Recuérdense los proyectos de Fernández Longoria, muy celebrado entonces, de Carvajal, Seguí de la Riva y de las Casas, de Fullaondo, e incluso, aunque más moderado, el de Rafael Moneo. La exacerbación formal de esta tendencia la había situado muy próxima a la escultura; la representa bien la *escultura propiamente dicha* que Fullaondo principal animador intelectual de esta última tendencia orgánica, realizará para una Plaza en Durango (1968). La condición inacabada y abandonada del Centro de Restauración sim-



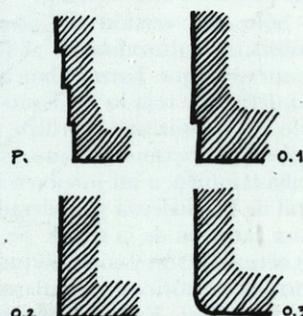
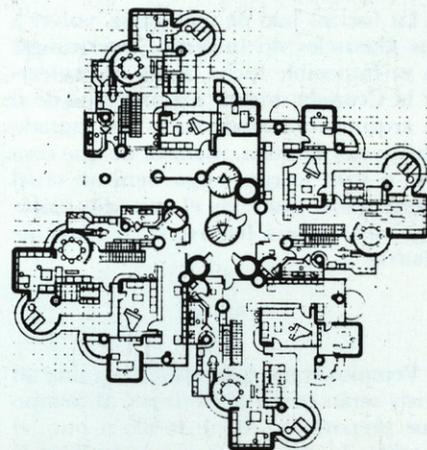
Antonio Fernández Alba. Palacio de Congresos (1965).



Planta de la ópera de Sidney, de Utzon (1956).



Torres Blancas, de Sáenz de Oiza: planta corbuseriana, planta wrightiana y planta final; vista y esquemas del borde de terrazas y volúmenes.



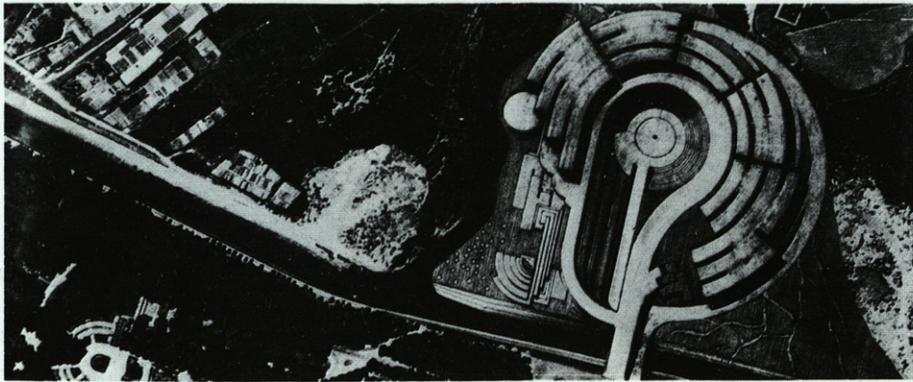
boliza también la ambición desmedida, y hasta el coste material, de la arquitectura *tardo-orgánica* y, a nivel nacional, es paralela al "escándalo" de la obra de Utzon, en Sidney (7). Sólo el Colegio de Arquitectos de Madrid, a pesar de todo, concedió a la obra un premio (8). La corporación, como es lógico, fue comprensiva, y salió al paso del fracaso del edificio como quien pone una medalla a un héroe: pues no por fracasar en la conquista de una posición puede olvidarse el mérito y el esfuerzo.

Porque ya en el momento en que Torres Blancas se acaba —hacia 1968— el Sueño expresionista y organicista no es reconocido como Norte de aquella *Cruzada* de la Modernidad. Torres Blancas parece señalar la última y cruenta batalla en la que, destrozados y vencidos dragones y maleficios, la virginal princesa —la Arquitectura Moderna— no había sido hallada o, al menos, reconocida. Es un momento de final de guerra: Torres Blancas podría representar incluso el petrificado hongo atómico que recuerda para siempre una victoria arrasadora que, a cambio de nada, devastó el territorio. La arquitectura moderna lograba en Torres Blancas la inútil destrucción de la vivienda histórica. De ésta, de su urbanidad y domesticidad, de su moderada adecuación, no quedaba nada. La victoria de Torres Blancas —la de la arquitectura de la "Escuela de Madrid"— era pírrica: había expulsado a la tradición y sólo tenía, para sustituirla, un vocabulario formal y una obsesión: el "lenguaje moderno".

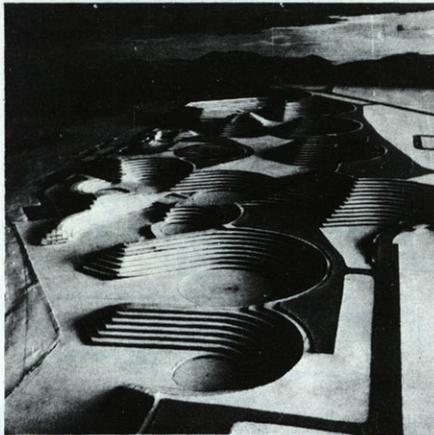
La fuerzas han de replegarse, volver a sus Cuarteles de Invierno, interrumpir la ya imposible lucha, acaso replantearse la *Cruzada* misma. La pregunta de si la arquitectura moderna es tan sagrado objetivo, y la duda, incluso, de que cosa sea, o para lo que valga, será un cruel interrogante que, tras el episodio *tardo-orgánico*, deberá hacerse la "Escuela de Madrid".

Veremos como las respuestas a una tal crisis serán bastante distintas, al tiempo que prepararán, de un modo u otro, el cambio de *clima cultural* de la Escuela madrileña, que no será un hecho hasta los primeros años setenta.

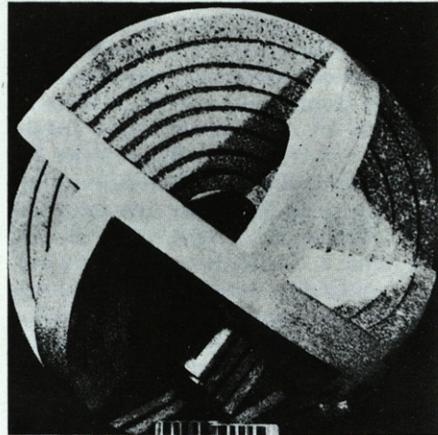
Sólo una versión del *ideal orgánico* subsistirá culturalmente al final del organicismo que Torres Blancas precipita. Aquella que veía lo moderno en el ejemplo del empirismo nórdico y de cierto culto historicismo italiano, y que se apoyaba también, a mi juicio, en la proximidad de la moderna y moderada arquitectura catalana de la época. Se produjo en la actualización y enriquecimiento de los medios históricos, populares y cultos, tradicionales. Es la versión que encabe-



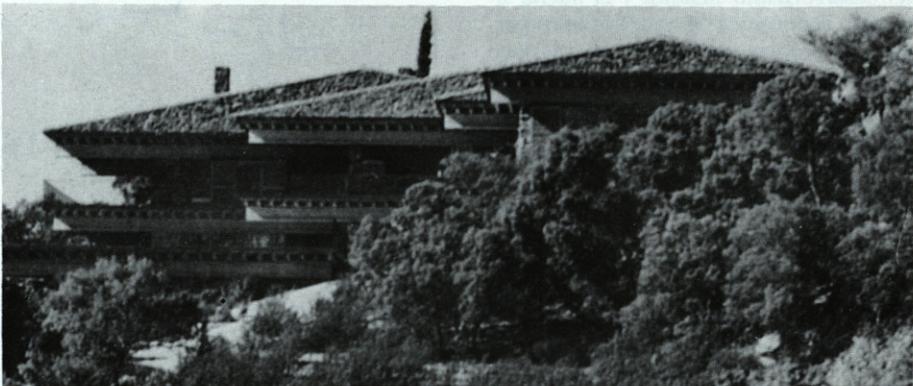
Feria de Muestras en Gijón (1966), de Antonio Fernández Alba y Javier Feduchi.



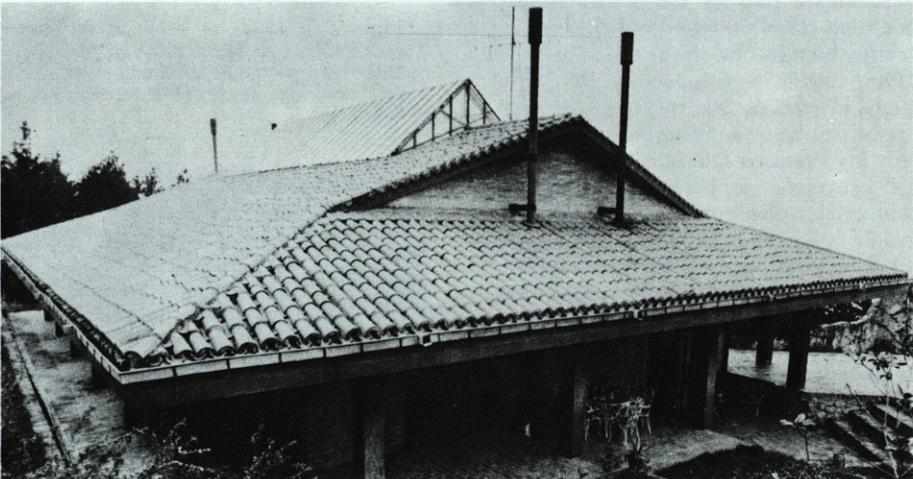
Apartamentos en Lanzarote, de Higuera (1963).



Escultura para una plaza en Durango, de Fullaondo (1966).



Casa de Lucio Muñoz, de Higuera (1962).



Casa Imanolena en Motrico, de Luis Peña (1966).

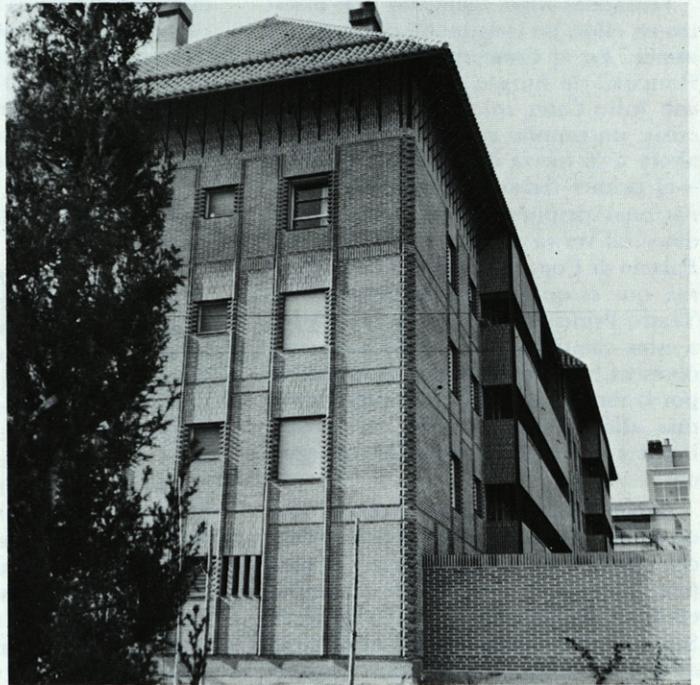
zará Alba con el Convento del Rollo y con Loeches, y que tenía un precedente afortunado en las obras de Colonización de José Luis Fernández del Amo. Fue un culto y atractivo *españolismo*, poco continuado, pues ni el propio Alba seguirá con él, como vimos; aunque a señalar, por otra parte, como las ambiciones *españolistas* —las que consisten en defender un puesto voluntario y específico de la cultura arquitectónica española en el interior de la tradición occidental latina— no fueron propias sólo de períodos políticamente nacionalistas, como la postguerra y la autarquía, sino que florecieron casi azarosamente, y con frecuencia, a lo largo al menos de todo el siglo, adoptando muy diferentes formalizaciones arquitectónicas.

El organicismo tradicional del fin de los *sesenta* corresponde ya a la generación 60-62, la misma que había introducido también el *tardo-organicismo*, que se reservará así una salida moderada. Corresponden a ella algunas obras de Higuera, algunas otras de Rafael Moneo, las obras de Luis Peña en el País Vasco —supongo que no el último de los arquitectos vascos importantes que tienen su origen, y véase aquí el contacto, en la *Escuela de Madrid*— el barrio Juan XXIII de Carlos Ferrán y Eduardo Mangada, etc. Con incorporaciones de algunos trabajos de arquitectos de las generaciones inmediatamente anteriores, como la casa en Madrid, de Vázquez de Castro y Sierra, al tiempo que se mantienen en posiciones algo próximas obras de gentes aún mayores, como es la Casa Huarte en Madrid, de Corrales y Molezún.

Es una versión orgánica no muy unitaria, ecléctica, culta, influida por diversas cuestiones y distintos ecos internacionales según cada autor, contaminada de anti-modernidad (la lucha provoca siempre, en las filas propias, infiltraciones del enemigo hasta en los mismos ideales de la Causa) en cuanto que amiga de una interpretación de la historia y de la tradición que trasciende desde luego a lo figurativo, y que alcanza también un pensamiento tipológico y disciplinar capaz de hacer de las obras de esta generación (la de los años 60-62) un cierto anticipo de algunas cuestiones que serán centrales en el debate de los años setenta (9).

La obra de Luis Peña mantendrá una gran continuidad y una importante *cantidad* de experiencias, variadas y afortunadas, en su versión propia de esta tendencia. Su posición aislada, más alejada de las siempre cambiantes polémicas del foro capitalino, lo permitió para su fortuna, llegando a ser un excelente hombre puente con aquellos arquitectos vascos que contribuirán, en su país y en toda España, a cambiar la forma de pensar en los años siguientes (10).

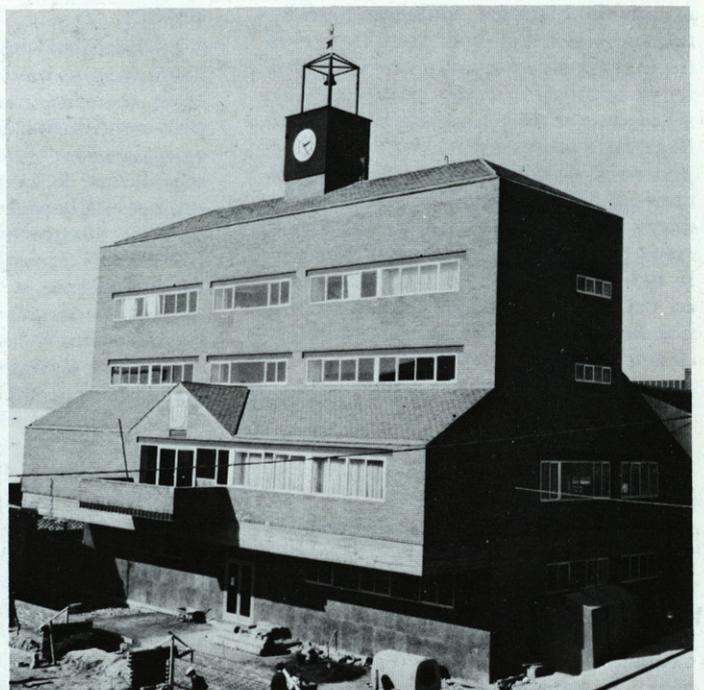
Casa en la calle de Honduras, de Vázquez de Castro y Sierra. (1967-69).



Gimnasio del Colegio Maravillas, de A. de la Sota, (1962).



Edificio "Arriba", de Cabrero (1962).



Ayuntamiento de Alcorcón, de Cabrero (1973).

Fernández Alba, habiendo sido maestro en ellos, no continuará por estos caminos. En el Concurso para el Teatro Principal de Burgos (1966, 2º Premio), con Julio Cano, inicia una reflexión de crisis, un camino ecléctico, que atiende ahora a la fuerza de la figura de Kahn —el primer (falso) anti-moderno internacional después del organicismo tardío— tal vez ya presente en la planta del Palacio de Congresos. La obra de Higuera, que es quien gana el Concurso del Teatro Principal, tampoco será muy fiel a estas cuestiones, derivando hacia una obsesiva, y hasta goticista, preocupación por la estructura que, mantenida mucho más allá de esta Historia, no le hará llegar a obras verdaderamente conseguidas.

Rafael Moneo penetrará hasta el fondo de su propia posición en esta tendencia que llamaremos *tradicional*. Lo hará (con Marquet, Unzurunzaga y Zulaica) en la media manzana en el Urumea, en San Sebastián, llegando allí al extremo de la interpretación tipológica y manteniendo la fidelidad a la presencia, unitaria, palaciega, en la ciudad (11).

Fue un buen momento, aunque Moneo no lo prolongó, al mismo tiempo que Luis Peña, menos aislado, no proseguirá del todo por aquel camino, ensayando, al cambiar la década, versiones más sofisticadas. Los que son ya mayores interrumpirán así esta matizada versión de la modernidad, haciéndolo justo antes de poder enlazar con el historicismo, la afición al clasicismo y la noción de la disciplina de las generaciones siguientes en los años inmediatos. Estas, sin este apoyo, harán que su radicalidad sea mucho más abstracta, más *clasicista* que tradicional, y, a mi juicio, perderá en el cambio. Una arquitectura urbana, seriamente histórica, tradicional, aficionada a la seriedad de la disciplina, existió inmediatamente antes que tales ideales se admitieron como positivos, y las arquitecturas de gentes más jóvenes que llegarán a asumirlos hubieran sido más poderosas de poder haberse unido directamente a las experiencias de sus inmediatos antecesores. La profundidad de la crisis posterior al *tardo-organicismo* será más complicada. Un hiato más, típico del comportamiento moderno español, facilitará la necesidad auto-biográfica de cada generación y evitará ese fuerte y, por otro lado, natural enlace.

Pues no sólo Kahn, la tradición y la Historia fueron los resultados de la crisis. Habrá también una nueva apuesta por la modernidad primitiva, por la modernidad propiamente dicha, que tendrá, además dos versiones distintas. Es como si, reconociendo los Caballeros de la Cruzada, el erróneo camino *tardo-orgánico*, proclamaran la fidelidad a los Ver-

daderos y Primeros Principios como único modo para recuperar la verdadera senda que conduciría a tan anhelado y evanescente Paraíso. Todas las reacciones a la crisis convertirán a esta última parte de la Aventura Moderna en una guerra de Ejércitos de Taifas, cada uno con su propio objetivo, y, en este sentido, en una cultura absolutamente ecléctica, y, a menudo, errática.

Una de las versiones puristas, o primitivistas, si se quiere, será la apuesta por una modernidad revivificada, apoyada en el entonces deslumbrante ejemplo del Stirling de Leicester y Cambridge y en lo que esta obra evocaba de una modernidad inequívoca y radical, emparentada hasta con las fantásticas y bellas arquitecturas de los constructivistas rusos (véase aquí por cierto al Molezún de Herrera como precursor *sui generis*). En el ya antiguo Maravillas (1962) y, en general, en de la Sota verá su maestro la generación del 64 al 69, sin distinguir demasiado entre un manierismo equivalente al de Stirling y la manera *neo-bauhaus* ambos presentes en la obra de don Alejandro. En cualquier caso, arquitectos entonces muy recientes como Manuel de las Casas, Paco Alonso o Mariano Bayón, inician sus carreras en la admiración al *verdadero moderno* al que de la Sota habría permanecido fiel (12), sin verse libres, sin embargo, de las complicaciones de mezclarse con la otra versión que proclama el continuismo de los mismos principios. En todas estas cuestiones deben verse representadas también algunas otras de las generaciones últimas de más allá del 69; y en haber llevado adelante, hasta en los años setenta, algunos de sus equívocos, debe encontrarse, a mi juicio, la inseguridad que tuvieron ciertas posiciones o inicios profesionales.

La fidelidad, más que a las formas, a los *principios* modernos (*función, tecnología, sociedad*) dará origen a la radical, pero continuista, aparición de las *neo-vanguardias*: Archigram, Alexander, partidarios de la prefabricación, sublimadores de la ingeniería, etc., etc. El eco de estas cuestiones, que representan la verdadera y mortal crisis de la Revolución Moderna, se mezclará en Madrid, como dijimos, con los jóvenes continuistas modernos y los vaciará, en muchas ocasiones y a mi parecer, de interés. Aunque el estricto *revival* moderno sobrevivirá en Madrid al fracaso de aquellas vanguardias y pasará a ser propio de los primeros *setenta*. El Banco de Bilbao de Oíza parece una auténtica penitencia por los excesos de la terrible batalla, volviendo, casi con golpes de pecho, a las antiguas fidelidades. En cuanto a los jóvenes, pronto pasarán a interpretar el racionalismo en clave disciplinar, asimilando a figuras como Terragni, y buscando una transformación deseosa de guardar el pa-

trimonio moderno empleándolo para proyectar de otro modo.

Pero si de la Sota vió así premiada su solitaria fidelidad al ser reconocido como mejor capitán moderno, Francisco Cabrero, otro solitario, había construido también en (1962) el edificio *Arriba*, cuyo evidente valor urbano y cualidades de orden serán estimados sólo mucho más tarde. Como ya en el viejo Sindicatos, el papel urbano del "*Arriba*" es, para Cabrero, evidente, lo que le hace colocar un bloque dando fachada al Paseo, el vez de ortogonal, a *lo Hilberseimer*, preparando su sencilla y estudiada fachada para el papel figurativo que en la ciudad le correspondía. En un ejercicio mucho más tardío, el Ayuntamiento de Alcorcón (1973), la valoración como pieza urbana, es, además, simbólica, convirtiéndose con él en el único arquitecto español maduro que, en aquellos momentos —y desearía, como creo, que sin haber sabido todavía quien era Venturi— hace un sofisticado ejercicio *venturiano*. Cuando los jóvenes de las promociones 70-73 reconocían la obra de Cabrero como positivamente inspiradora para sus preocupaciones, admiraban sus hallazgos *metafísicos* y surrealistas y hasta llegaban a que les gustara Sindicatos —edificio que parece ser muy difícil de entender para muchos— estaban empezando a liquidar de modo definitivo toda lucha en pos de la modernidad y erradicando el sagrado carácter de ésta. La Cruzada había terminado, y es curioso que vuelvan a aparecer de la Sota, primero, y Sindicatos, después, dándole a la Aventura una composición Simetría, tal y como si la Historia quisiera ironizar.

La "*Escuela de Madrid*" da cuenta oficialmente, a través de algunas de sus figuras, de cual es su situación al cambiar la Década en el concurso privado para el Bankunió, en 1970. De la Sota eleva a un conceptualismo extremado su apuesta por la modernidad primera (13), mientras Fernández Alba y Julio Cano realizan ejercicios eclécticos, de transición —estaría tentado a decir— rompiendo con el esquema "moderno" del edificio de oficinas (de su imagen), sin llegar a enunciar las cualidades formales del "*Building*" como imagen urbana a gran escala que tanto volverá a preocupar en los *setenta*. El edificio ganador, el de Corrales y Molezún, se acerca tanto a un edificio convencional moderno —muro cortina, exhibición tecnológica—, como al difuso intento de lograr una imagen pregnante, una silueta, con la bóveda final. El diseño viene a resolverse, sin embargo, en un lenguaje caligráfico, anecdótico y, a veces, hasta disgregado: en él falta, en realidad, aquella encendida fe de los primeros tiempos. La "*Escuela de Madrid*" testifica, al empezar

los *setenta*, el decidido fin de la Cruzada por la Modernidad que, como las guerras de ahora, acaba por falta de sentido, recursos y cansancio, sin necesidad de decretar ni rendición ni alto el fuego. El territorio ocupado está vacío; no quedan pertrechos ni de vencidos ni de vencedores; la lucha perdió su sentido, y tal vez algunos de los mejores capitanes apenas recuerdan bien cual fue la verdadera Causa que encendió sus corazones. La consigna de "todos a casa" se cumplirá en silencio. La auténtica tragedia de la lucha no fue sólo comprender que el paraíso moderno era un espejismo que se desvanecía en cuanto se intentaba alcanzar, sino, sobre todo, comprobar, al volver exhausto a la retaguardia, que el tan anhelado objetivo ya no interesaba. Ya no era un ideal colectivo, sino que empezaba a ser, precisamente, todo lo contrario.

* * *

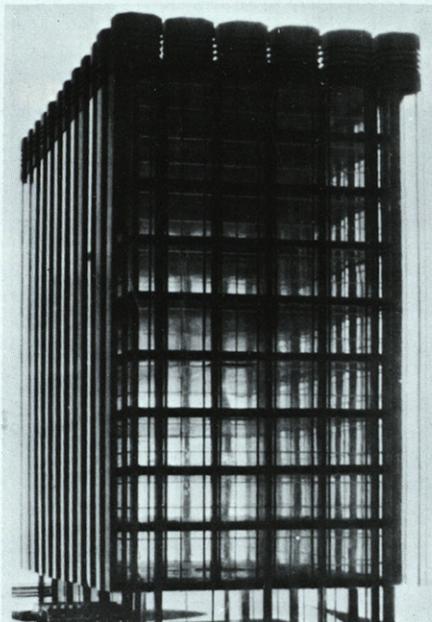
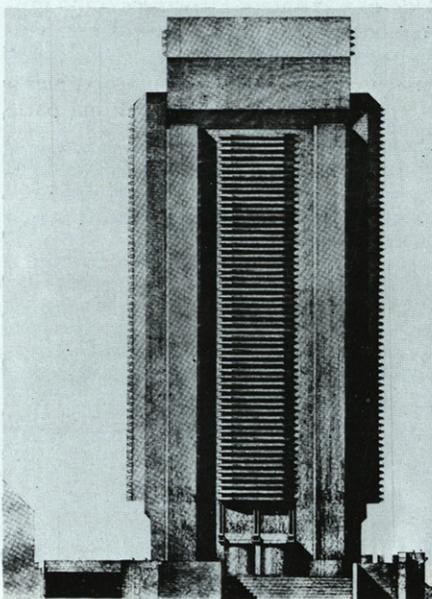
Acaso no sea casual que los primeros pasos de algo nuevo, de algo que supone un modo distinto de pensar, correspondan a las generaciones y posiciones más tangenciales a la Aventura Moderna, y no a sus protagonistas más centrales. Son el caso de las viviendas de Julio Cano en la Calle Basílica, primero, y de la ampliación de Bankinter, de Moneo y Bescós, después, que, como ya se ha comentado repetidas veces, suponen el cambio, casi diríamos que "oficial", del modo de pensar de la *Escuela de Madrid*. Esperemos que, con el tiempo, signifiquen un sabio aprovechamiento de la tradición, y una persecución de la calidad, —no de una evanescente *verdad*—, persecución que tendrá que asumir el carácter ecléctico inevitable de nuestra cultura.

* * *

Pero esto es ya otra historia, que será preciso dejar para mejor ocasión. A nuestros compañeros que vivieron la Aventura de la Arquitectura Moderna y que, víctimas de su propia pasión, se encontraron al final desposeídos del Paraíso soñado, sólo nuestra admiración. Pues no hay mejor Paraíso que el naturalmente perdido: al buscarlo, al ansiarlo, los arquitectos madrileños escribieron una apretada y fascinante historia de la Arquitectura. Sus errores no serían otros que aquéllos que les estaban destinados como propios de su equívoca época, errores, podríamos decir, sociales, colectivos. Por encima de ellos, y para la Historia, brillan tanto su dedicación como su talento (14).

A. C. Madrid, 1979
Las Matas, 1982

Proyectos para el Bankuni6n, de Antonio Fern6ndez Alba y Julio Cano Lasso. El edificio ganador construido, de Corrales y Molez6n.



- (1) V. Rafael Moneo. "28 Arquitectos no numerarios", en *Arquitecturas* Bts 23-24, 1978.
- (2) Con esta frase, como con la de "*Escuela de Madrid*", nos referimos al grupo de arquitectos de los que luego se hablará. La expresión "*Escuela de Madrid*", que no tiene, desde luego, ninguna relación con la institución académica, se acuñó en los años 60 aplicada a este grupo que la revista "Nueva Forma" divulgó. En este sentido la usaremos.
- (3) V. nota 2.
- (4) V. Ant6n Capitel, "Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota", en *Arquitectura*, Nov-Dic. 1981.
- (5) *Ibid.*
- (6) V. Ant6n Capitel, "La obra de Antonio Fern6ndez Alba en el interior de la aventura espa1ola moderna", Cat6logo de la exposici6n de A. F. A., Direcci6n General de Bellas Artes, 1980.
- (7) Dicho esc6ndalo tuvo en Madrid bastante relieve. Recuérdese la polémica, en las páginas de la revista *ARQUITECTURA*, entre los artículos de Félix Candela —durísimo crítico de Utzon—, y de Rafael Moneo —apasionado defensor—.
- (8) El Premio C.O.A.M. fue concedido ya en los años setenta.
- (9) Ya habia hecho notar 6sto en el artículo "Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo", en *ARQUITECTURA*, mayo-junio de 1982.
- (10) Recuérdese el papel de Luis Pe1a en las actividades culturales del Colegio de San Sebasti6n de los primeros años setenta, al cargo de los arquitectos Garay y Linazasoro.
- (11) V. Ant6n Capitel, artículo citado en la nota 9.
- (12) V. Ant6n Capitel, artículo citado en la nota 4, con referencias al mismo tema.
- (13) V. Ant6n Capitel, artículo de la nota 4.
- (14) No se entienda que las arquitecturas citadas en el texto son aquéllas que el autor considera mejores. Sor tan sólo las que, por su carácter *vanguardista*, permiten analizar bien el desarrollo de la Aventura Moderna. Arquitectos como Carvajal, Casariego, Inza, Ruiz de la Prada, etc., etc., etc., tienen construida una obra espléndida, aunque menos expresiva para el análisis que se hace. Lo mismo ocurre con otras obras muy importantes de los autores que sí se citan. Naturalmente el texto, si fuera más exhaustivo, podría matizar su análisis y dar entrada a muchos más ejemplos.

NOS AVALAN SIETE AÑOS DE VENTAJA

TEPSUS

Es un sistema de bandejas metálicas recubiertas a 2 caras, la oculta con lana de vidrio y la segunda con un film textil de diferentes propiedades y tonos.

Este sistema ofrece la novedad de absorber por si mismo un importante nivel de ruidos. Además contiene la solución de evitar dificultades que generalmente existen en el intercambio de luminarias.

La solución es aplicada a través de unas bandejas no planas que cuelgan del nivel general y en las cuales se sitúan las luminarias logrando de este modo no interferir con los obstáculos que en el plenum existen. Además ahorran un importante consumo de energía. Todas las placas van apoyadas sobre dos carriles huecos hacia el plenum por donde se ordenan los cables de servicio, evitando así costos adicionales de fijación de los cables.

TABINORM

Es un sistema de tabiques móviles y su principal ventaja la estimamos en su montaje, el cual no produce erosión alguna en el suelo, pudiendo ser cambiados tantas veces como ello sea preciso. La fijación de sus elementos estructurales se realiza en el suelo por empotramiento en el REDELEC, evitando así tornillos o pegamentos que dejan marcas o roturas en el suelo. En el techo es similar, porque se engancha a unos perfiles de acero que están suspendidos.

Las estructuras, que son de acero, quedan ocultas por 2 paneles de madera prensada, siendo posible éstas con comportamientos antifuego o antihumedad, y sus acabados muy variados, recomendado para zonas de trabajo un recubrimiento final con propiedades para absorber el sonido ambiental dado que es un aglomerado a base de corcho.

Todos los paneles y en su unión, van tapados con un accesorio vertical registrable que permite el paso de cables, pudiendo de este modo comunicar fácilmente techo con suelo.

REDELEC

(para suelos de moqueta)

Es un sistema de carriles empotrados en el suelo abiertos al exterior en su total recorrido. Sobre ellos se alojan y ordenan los diferentes cables o circuitos elegidos, estando estos separados en diferentes calles para evitar los cruces o posibles interferencias.

Todo el conjunto es tapado mediante una tapa acabada en moqueta igual o diferente a la empleada en el resto del suelo, siendo de este modo totalmente registrable ofreciendo una gran facilidad en su manipulación, toda vez que no hay tornillos "sólo presión".

REDELEC

(para suelos de limpieza con agua)

Existe una variante del anterior la cual está realizada en aluminio extrusionado y va finalmente tapada con un perfil mixto de aluminio y caucho que impiden el acceso de polvo y agua al interior donde se alojan los cables.

Ambos sistemas están preparados para recibir nuestra tabiquería móvil, la cual no precisa dejar erosiones en los suelos.



SISTEMAS TDM, S.A.

Quintana 14, bajo izq.

tfnos. 2477795/2477927 MADRID 8

Deseo más información

nombre _____

profesión _____

dirección _____

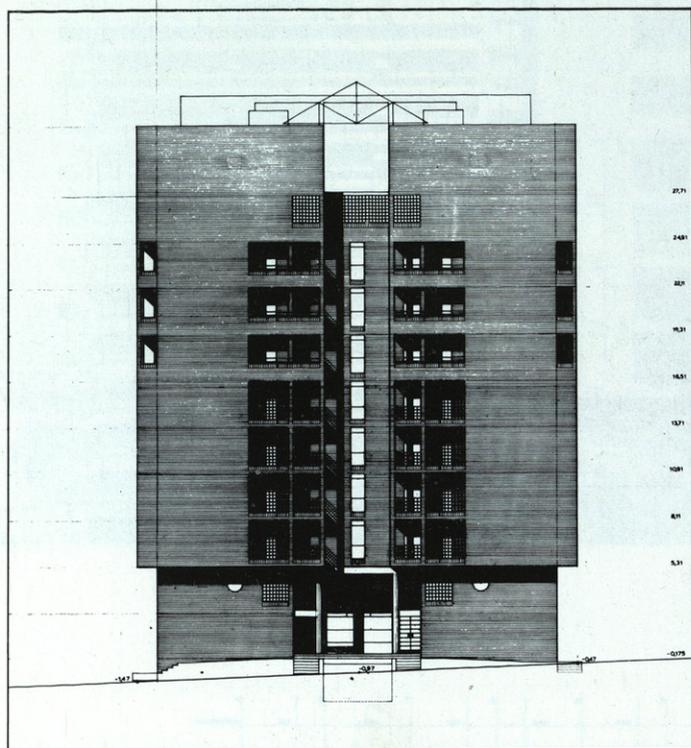
dirección _____

Arquitectura Española

Cooperativa de viviendas Peña-Chica C/. La Bañeza. Barrio del Pilar. Madrid.

Proyecto: 1977-78
Construcción: 1980-81

Arquitectos: Carmen Bravo Durá
Pilar Contreras Merino
Jaime Martínez Ramos
José L. de Miguel Rodríguez.



Esta actuación preve el realojo de 85 familias, de composición determinada, afectadas por la realización del Plan Parcial de La Veguilla-Valdezarza. Se disponía para ello de medio bloque en H, con patios interiores, y de dimensiones previamente fijadas en el citado plan.

La Normativa de Viviendas Sociales, a las que la Cooperativa se acogía, y que, si bien fueron derogadas con posterioridad, regían en aquel momento, exigían unas dimensiones de los patios interiores muy por encima de las marcadas en las Ordenanzas Municipales (7, 20 x 7,20 m.). Parecía obligado, y apetecía, buscar otra tipología. Por otra parte, la procedencia de los realojados (viviendas de una planta en las que la calle es el elemento de relación entre ellas) sugería la adopción de otros elementos de relación equivalentes. Las viviendas

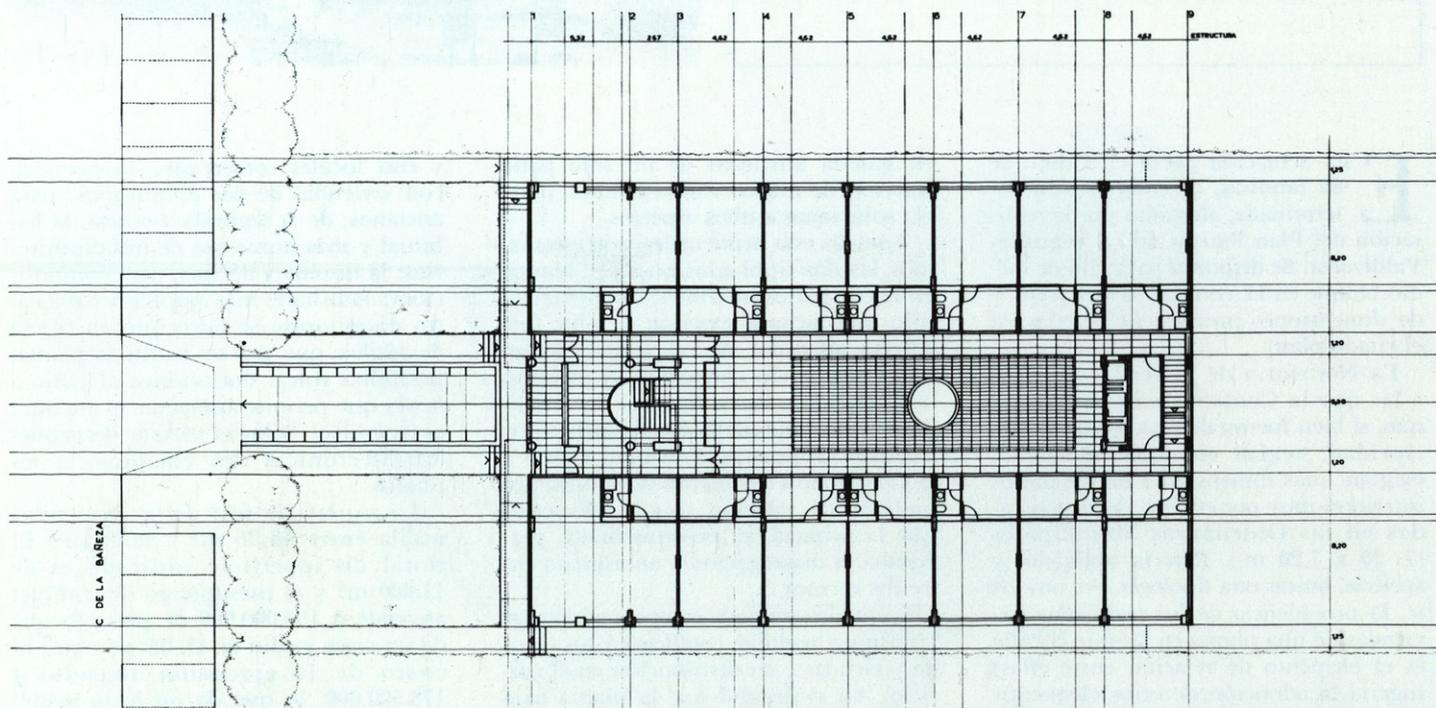
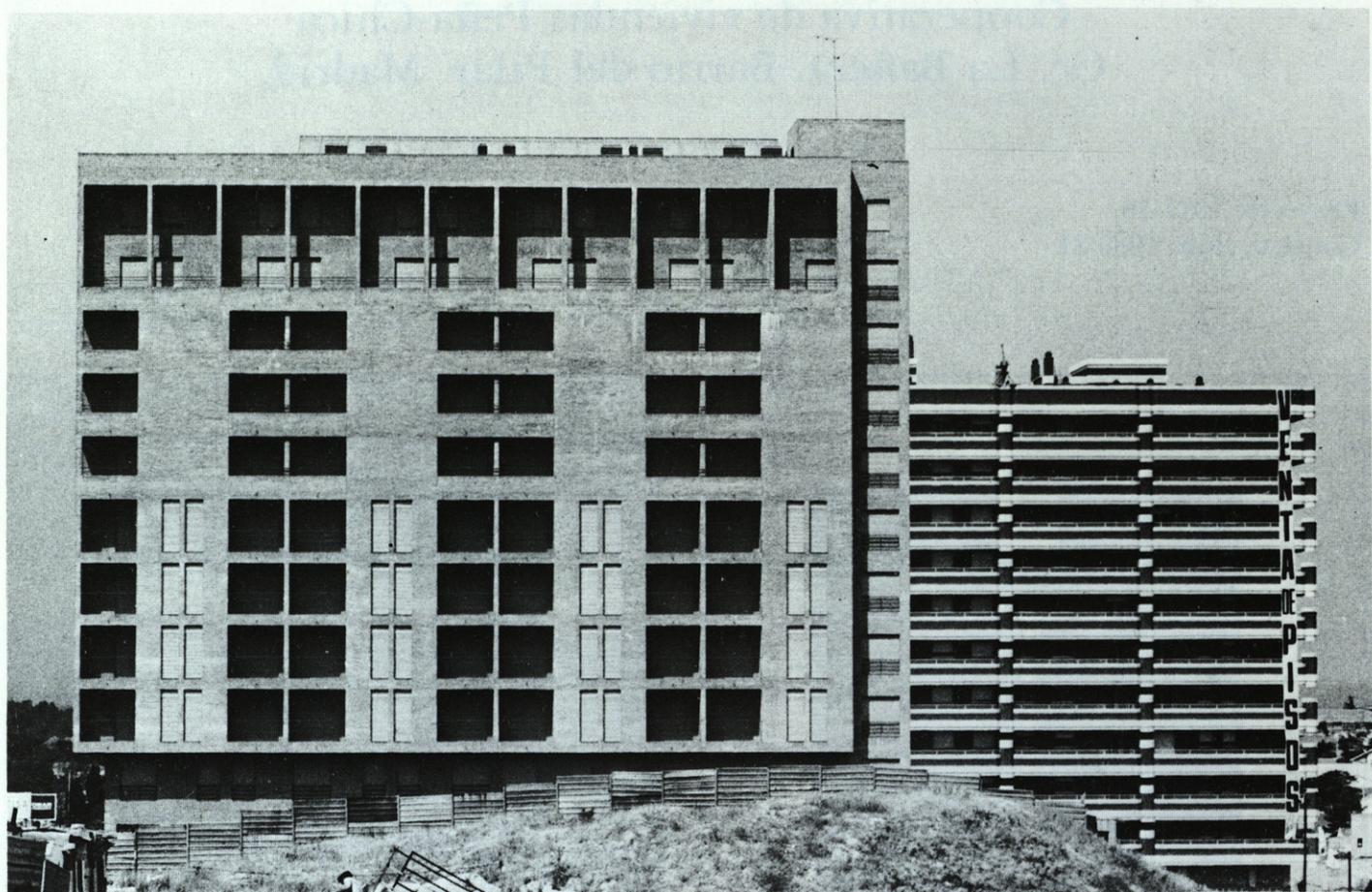
en galería alrededor de un solo patio interior, de mayores dimensiones, parecía solucionar ambos aspectos.

Tomada esta primera decisión estudiamos las dos tipologías posibles: bloque en H con patios interiores; viviendas con sólo una fachada exterior, y sobre una galería alrededor de un patio. Fue en esta fase cuando conocimos el proyecto de Junquera y Pérez Pita, que fue finalizado y que indudablemente influyó en nuestras propuestas. Presentadas éstas a la Cooperativa decidieron la segunda por motivos de relación social, aduciendo que la primera, ya experimentada, provocaba la disgregación y anonimato entre los vecinos.

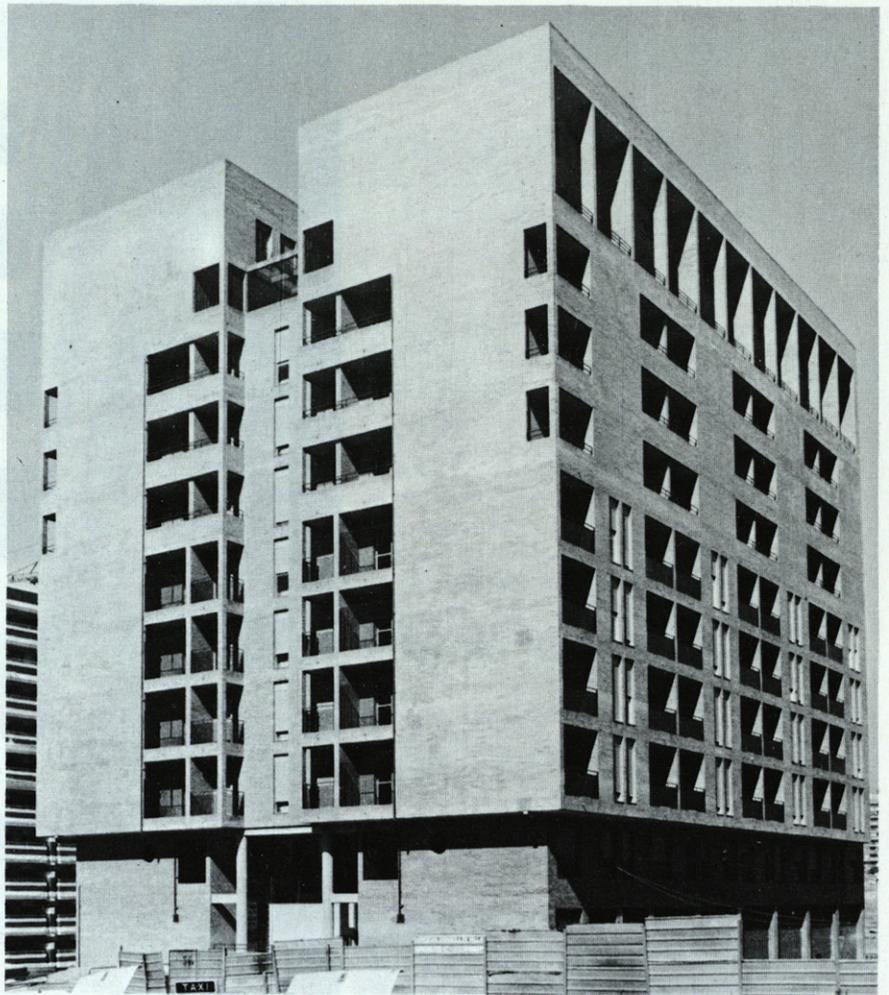
La predeterminada composición de las familias a realojar condicionó los tipos de viviendas y su distribución en el edificio. Así se decidió que la planta baja sirviera sólo de acceso a través del patio

y con locales comerciales; la primera, con viviendas de dos dormitorios, para ancianos; de la segunda a octava, la habitual y más numerosa de tres dormitorios; la novena y décima, para composiciones familiares más amplias y con cuatro dormitorios, se estructuró en forma de dúplex, que, por ser la última planta, posibilita volcar dormitorios al patio a la vez que permite aumentar su anchura en este nivel. Sobre el resto de decisiones arquitectónicas nos remitimos a los planos.

La superficie útil de las viviendas oscila entre 43,26 m² y 96,00 m². El total de superficie edificada es de 11.600 m² y el presupuesto de contrata asciende a 156.000.000 de ptas., lo que da un coste medio de 13.400 ptas/m². El costo de la ejecución ascendió a 178.500.000, lo que da un costo medio de 15.400 ptas/m².

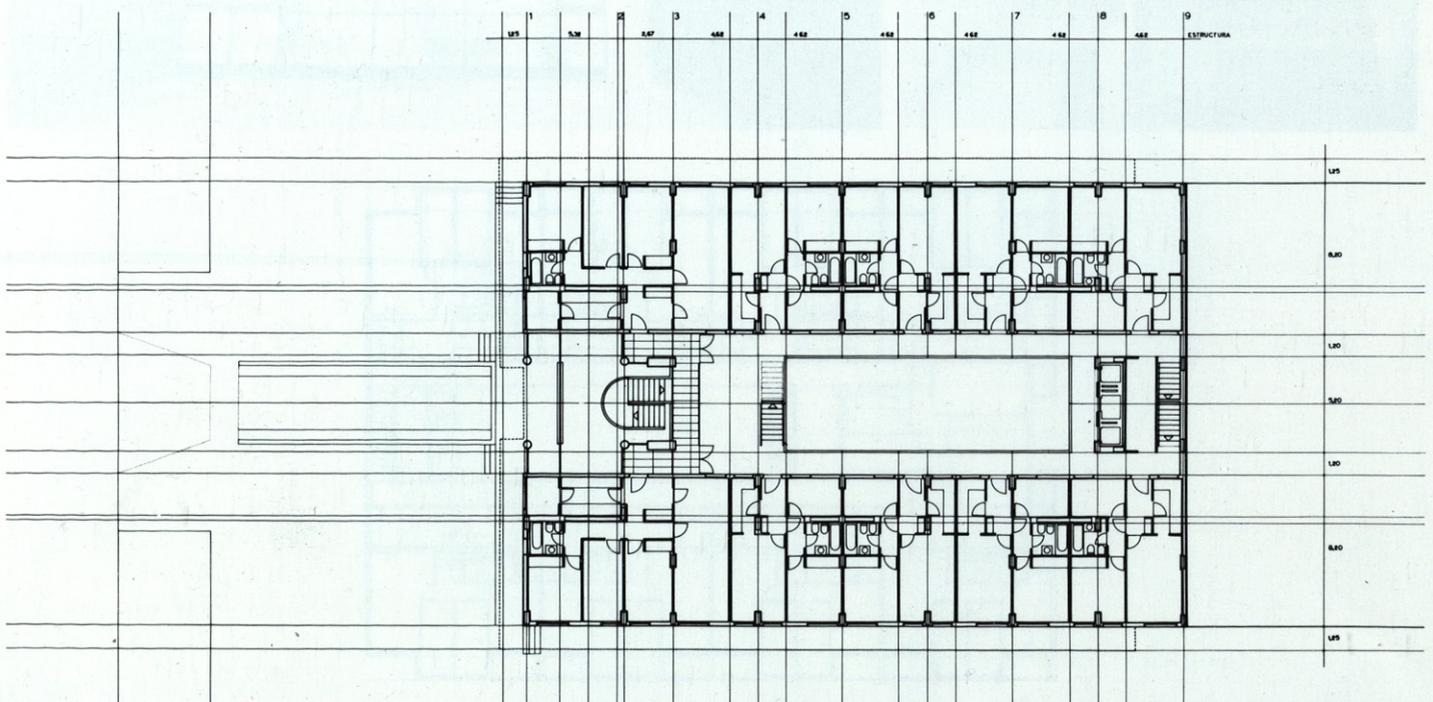


Planta baja.

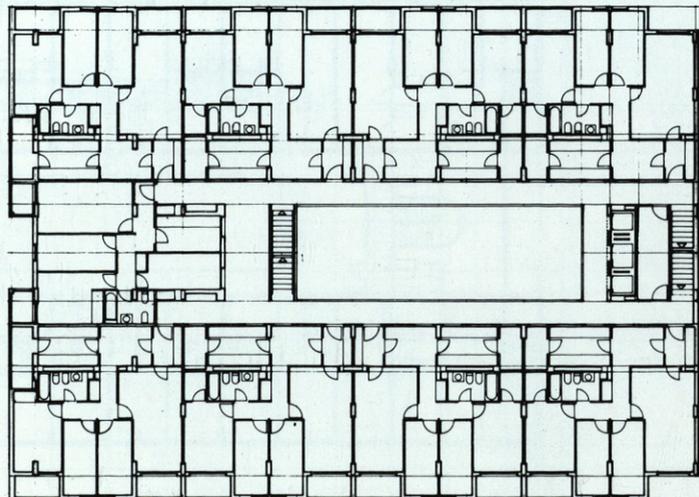
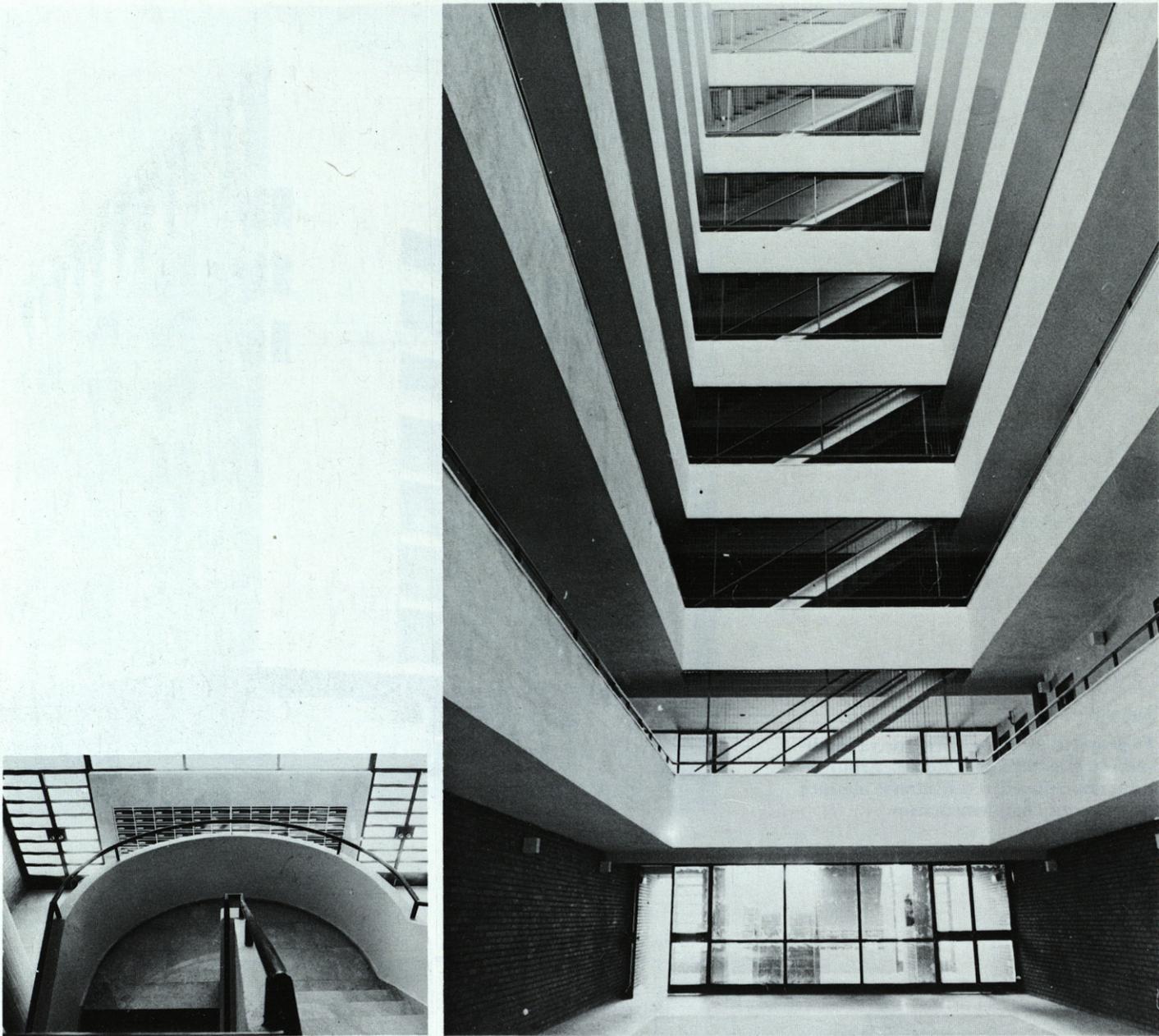


NOTA

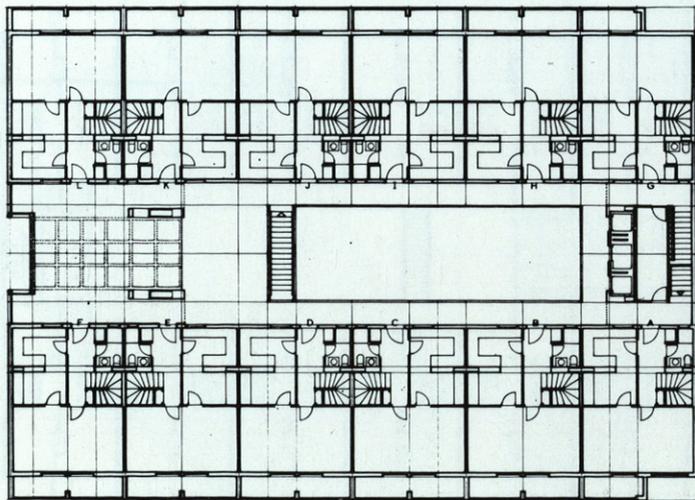
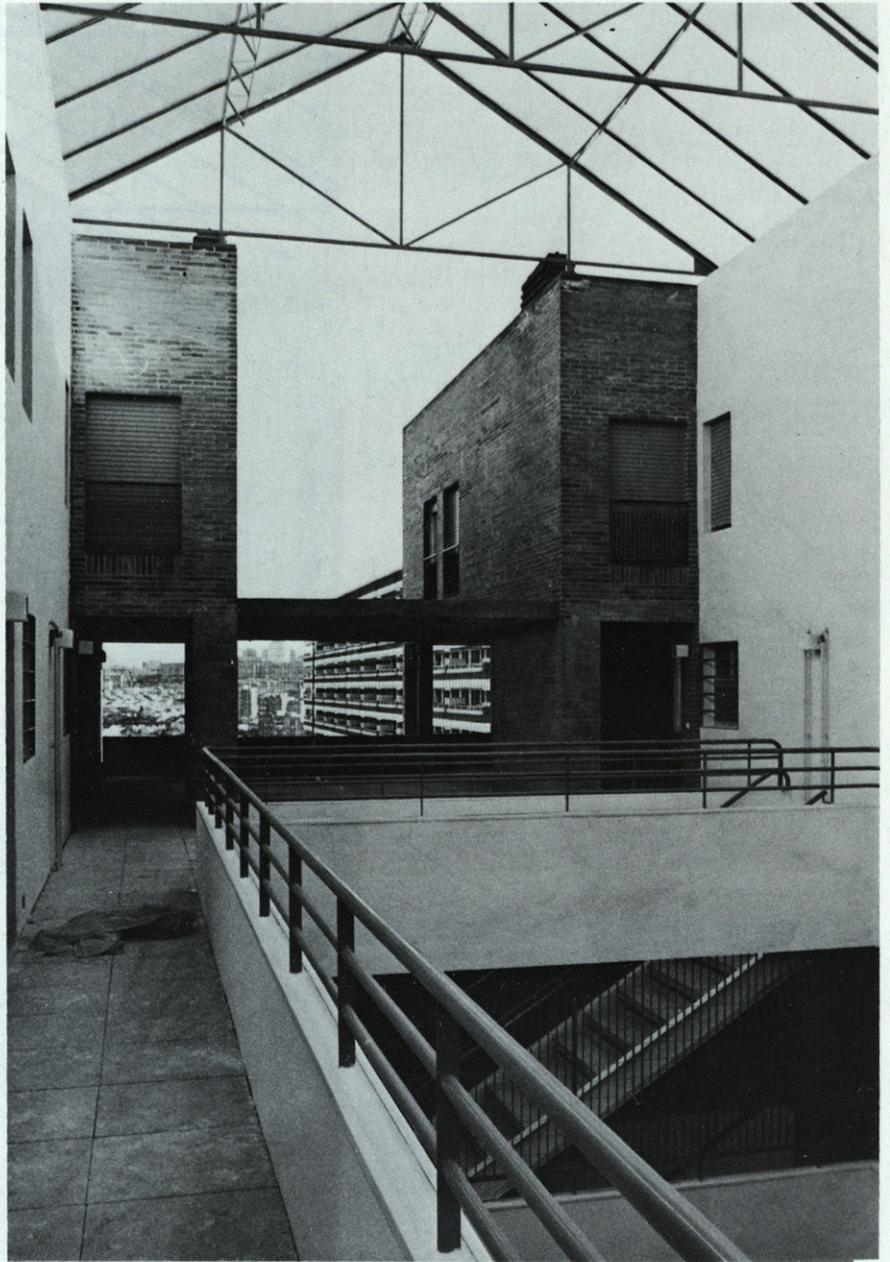
El proyecto de este edificio fue ya publicado en el n.º 226 de la Revista Arquitectura, donde pueden consultarse algunos documentos complementarios.



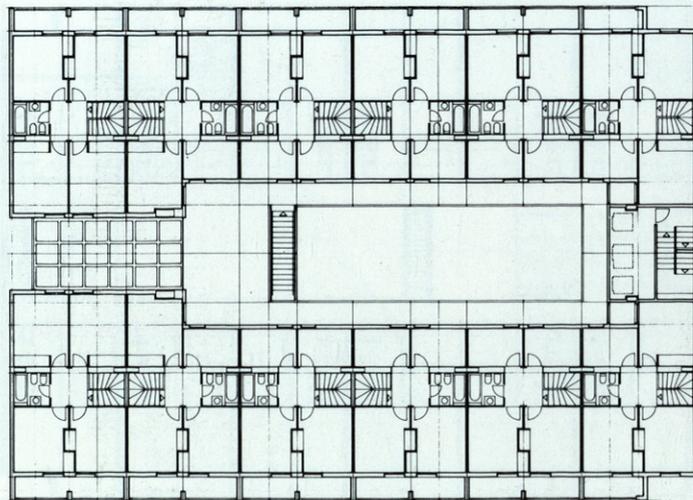
Planta primera.



Planta tipo.



Planta nueve.



Planta diez.

Techos integrados PHILIPS.



Los pequeños detalles, hacen las grandes diferencias.

Gracias a los conocimientos, y experiencia en este campo de la ingeniería, PHILIPS ha conseguido una fórmula que permite satisfacer cualquier exigencia en la instalación de techos integrados.

Reducción en el tiempo de instalación.

Ventajas en su dimensión y variación de diseño.

Reducción en el costo de instalación y mantenimiento.



Me gustaría recibir más información sin ningún compromiso por mi parte sobre TECHOS INTEGRADOS PHILIPS.

Nombre

Empresa

Dirección

Localidad

Teléfono

Envíe este cupón a:
PHILIPS IBERICA, S.A.E.
División de Alumbrado
Martínez Villergas, 2
MADRID-27

PHILIPS



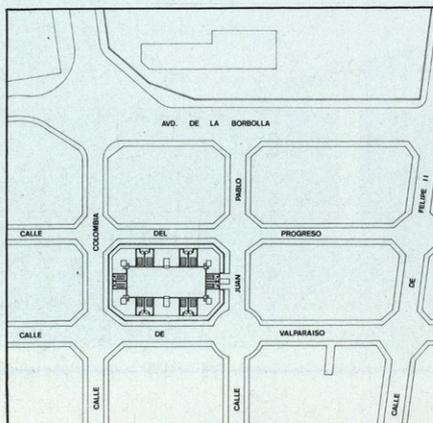


Edificio de 48 viviendas en manzana cerrada El Porvenir, Sevilla

Autor:
Francisco Barrionuevo Ferrer.
Colaborador:
Fernando Villanueva Sandino.
Constructora y Promotora:
NAVICOAS, S. A.
Fecha del proyecto:
Verano-otoño 76.
Fecha terminación obra:
Junio 80.

Este edificio se asienta sobre una zona de ensanche de Sevilla conocida con el sugerente nombre de "El Porvenir", contigua al parque de María Luisa.

La formación de este barrio es contemporánea a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, y su configuración formal presenta las interesantes características de gran parte del urbanismo previo a lo que después serían los modelos usuales en las cuatro últimas décadas. Todavía es reconocible la idea de ciudad como un sistema de calles y de edificación continua. En el caso del "El Porvenir", generalmente las viviendas unifamiliares

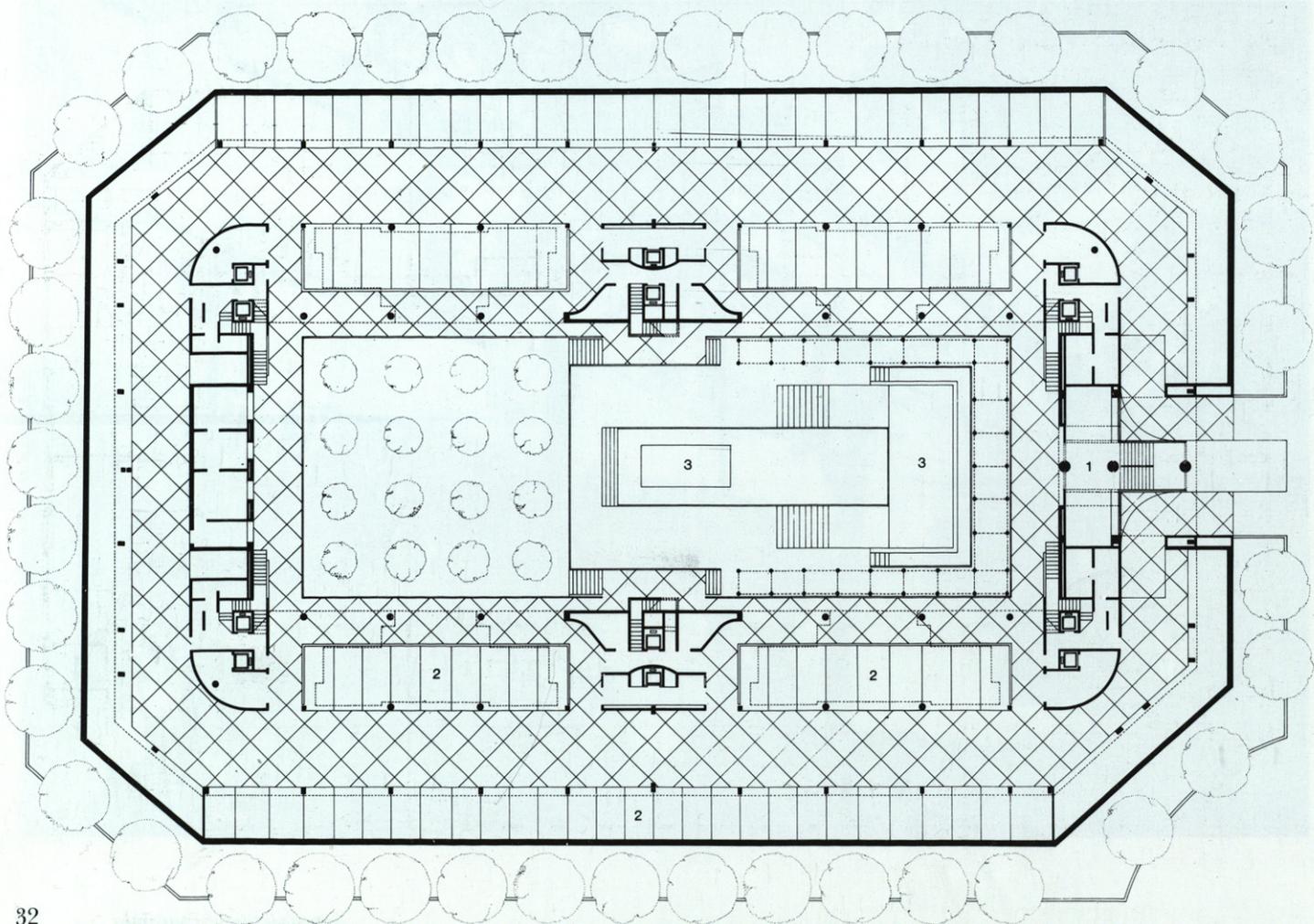


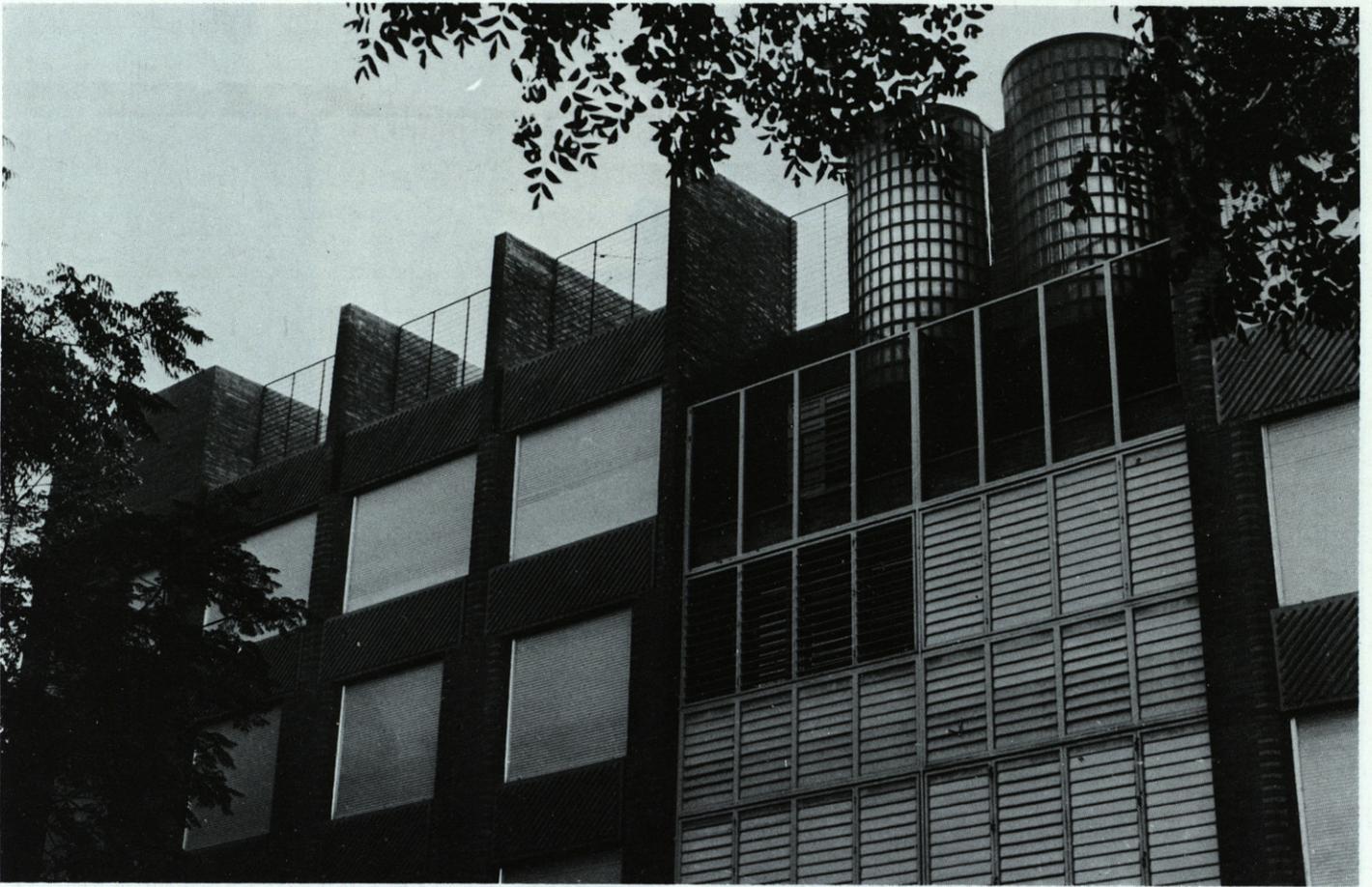
se entremezclan con edificios de viviendas colectivas, dando lugar a un buen nivel de composición urbana.

Esto último —sin embargo— es más propio de la zona norte del barrio, por encima de la calle Felipe II, ya que al sur —que es donde se asienta el edificio— la inclusión de fábricas (La Veneciana estaba en este solar concretamente) y talleres, creaban un ambiente urbano algo más confuso y degradado, a excepción del frente que da hacia la avenida Borbolla y el parque de María Luisa.

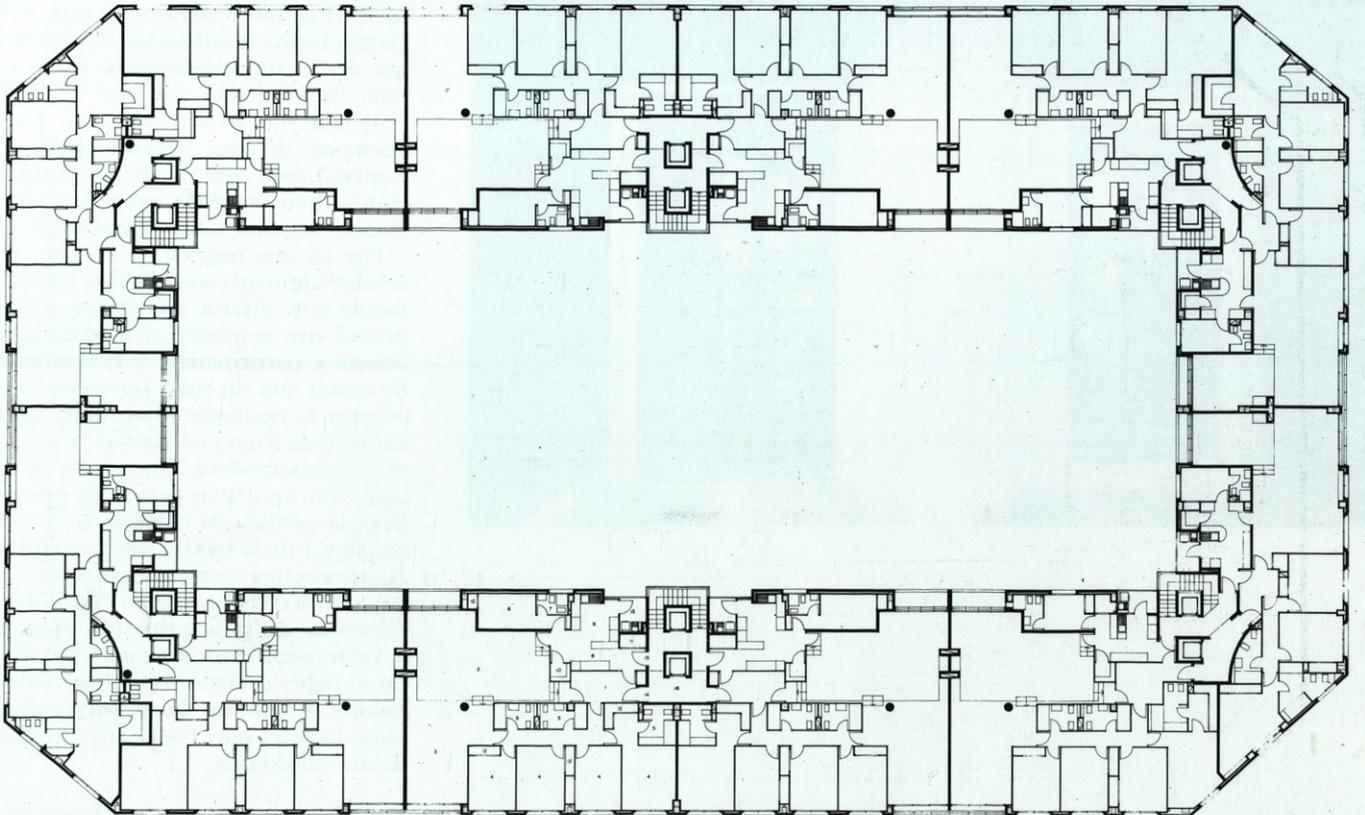
Cuando se realiza el proyecto (1976), la situación urbanística había cambiado puesto que previamente se realizó un

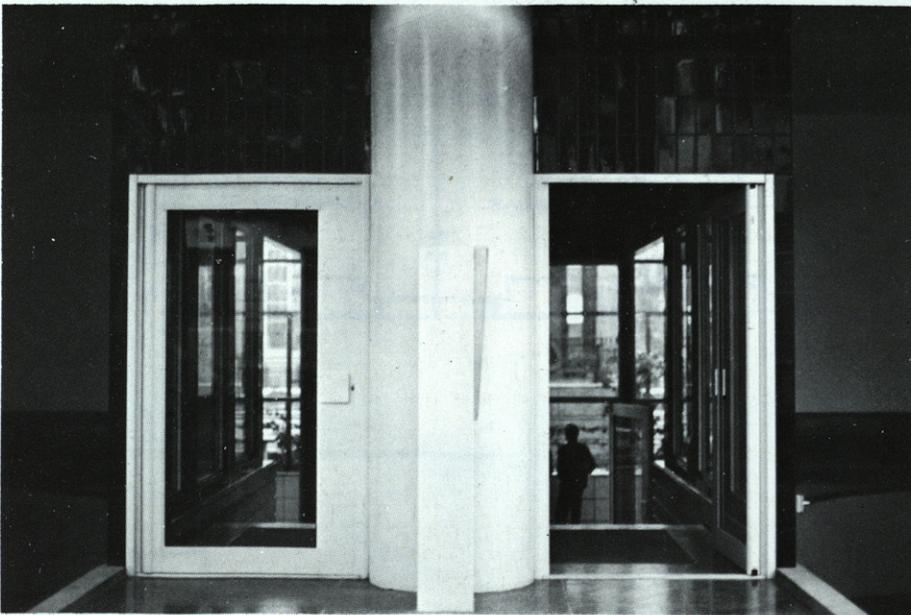
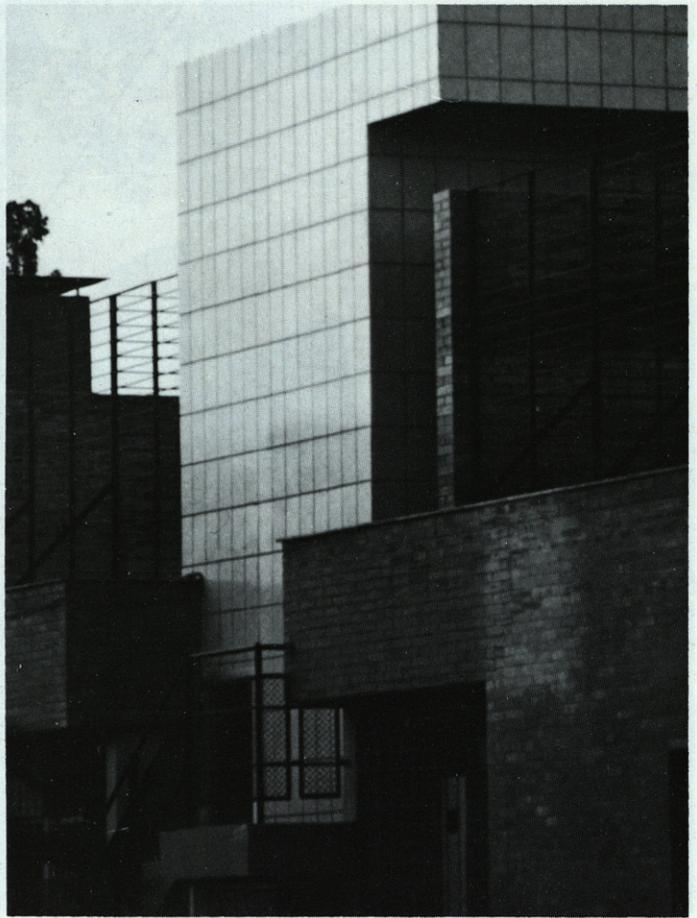
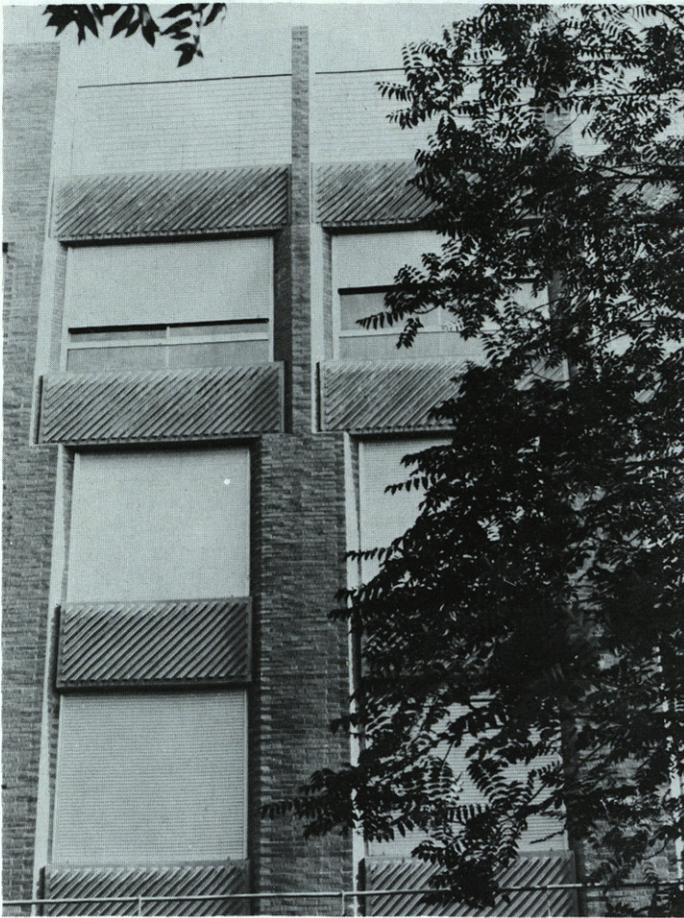






Pág. anterior, planta de garaje. Abajo, planta tipo.





Plan Parcial por el Ayuntamiento de Sevilla, cuyo principal objetivo era crear una tensión a la alza en el valor del suelo al permitir una mayor edificación. De esta forma se satisfacían las aspiraciones del sector inmobiliario sobre una zona de la ciudad con una alta renta potencial de localización. Las consecuencias de esta política urbanística —modificada por la actual Corporación— han incidido generalmente de manera negativa sobre el paisaje urbano.

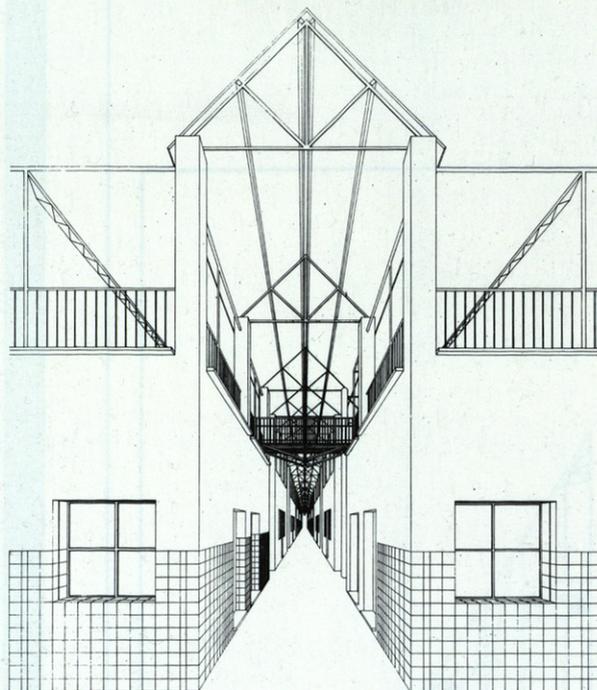
Por lo que respecta a la obra, sólo señalar algunas coincidencias felices de índole muy diversa. Entre otras, la propiedad, que se mostró en todo momento abierta y participativa, y la posibilidad de contar con un solar que permitió de adoptar la tipología de manzana marginal cerrada (como es normal en esta clase de planeamiento, éste carecía de una adopción tipológica previa, lo que conlleva la pérdida de coherencia de la estructura y de la escena urbana al quedar la arquitectura sometida por completo a los límites de la propiedad catastral consecuencia de la arquitectura anterior).

Entre estas coincidencias, cabe destacar el haber contado con buenos colaboradores y con un buen encargado de obra, factores que, como arquitecto, cada día valoro más.

Francisco Barrionuevo

Guardería infantil en Pino Montano Sevilla

Arquitectos: Manuel Trillo de Leyva,
Juan Luis Trillo de Leyva y
Antonio Martínez García



La Guardería es parte de una primera fase del nuevo barrio de Pino Montano, en la periferia de la ciudad de Sevilla. Cuando se inició el Proyecto de la Guardería este sector habitado, mediante bloques aislados de cuatro a nueve plantas. La ordenación del Barrio seguía los ya "tradicionales" modelos de ensanche en Polígonos, que no presentan una imagen arquitectónica suficientemente controlada del paisaje urbano.

La creación de espacio urbano, dentro del sistema de construcción aislada de la zona, es un objetivo de la Guardería que ordena sus propios espacios libres y cubiertos, como forma de identificación ante la indeterminación espacial del tipo residencial ya construido.

En atención a los aspectos urbanos y docentes del edificio, se optó por una organización reticular de módulos aislados de atención educativa. Se intentaba con ello varios objetivos, entre los que están: el asumir la propuesta de construcción urbana a través de edificios-objetos, en este caso ordenados para conseguir una imagen única del complejo docente; el confinamiento arquitectónico de los espacios libres en aras de su cuali-

ficación y uso; el motivar una relación imaginativa entre el niño —módulo— Guardería, para evitar efectos psicológicos de masificación, lógicos en una guardería de estas dimensiones (se proyectó para quinientos alumnos, acortándose posteriormente y por aminorar el presupuesto, en tres módulos, quedando su capacidad reducida a unos cuatrocientos alumnos); y, en definitiva, el proponer un edificio muy primario a un paisaje urbano en construcción.

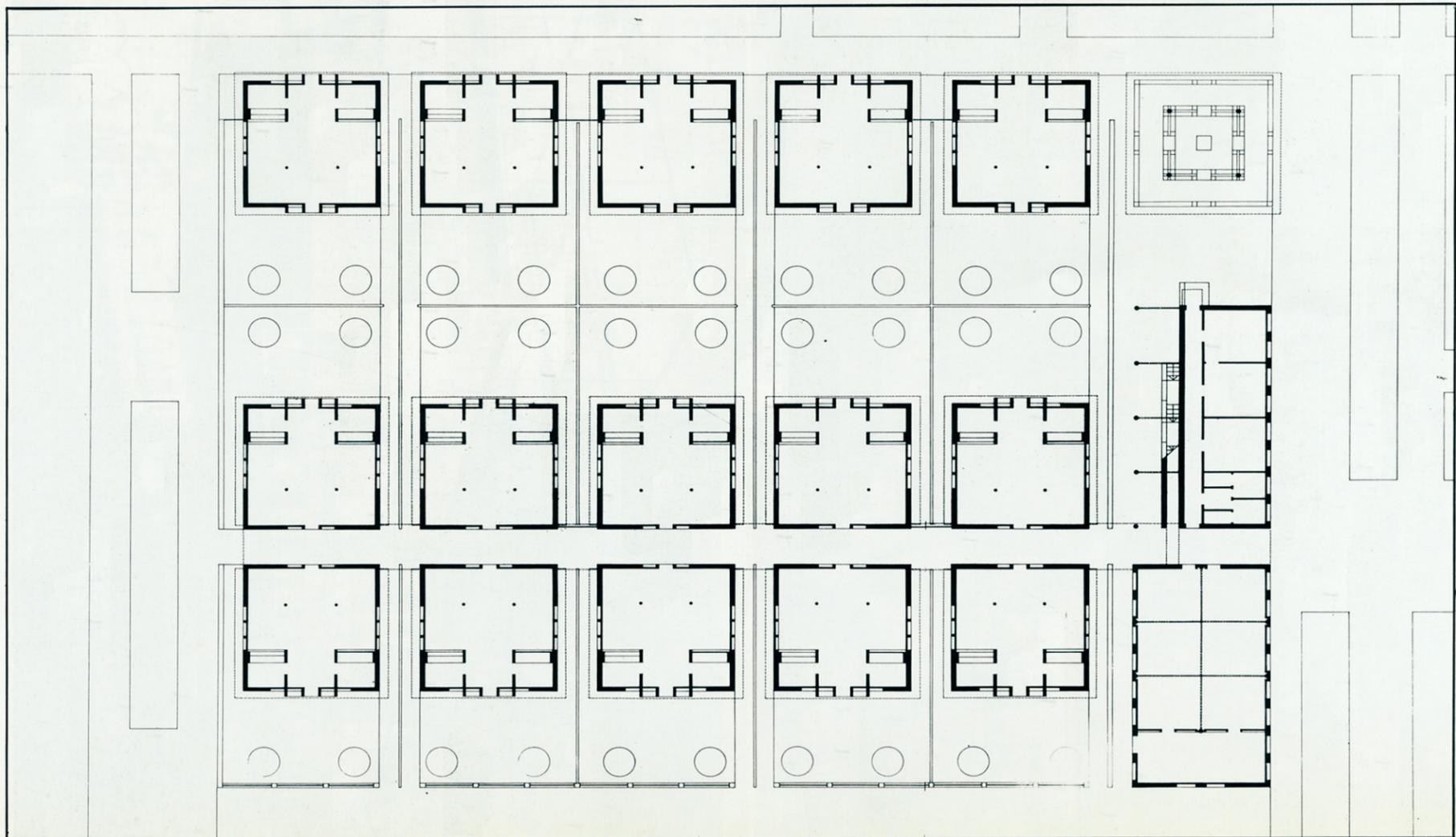
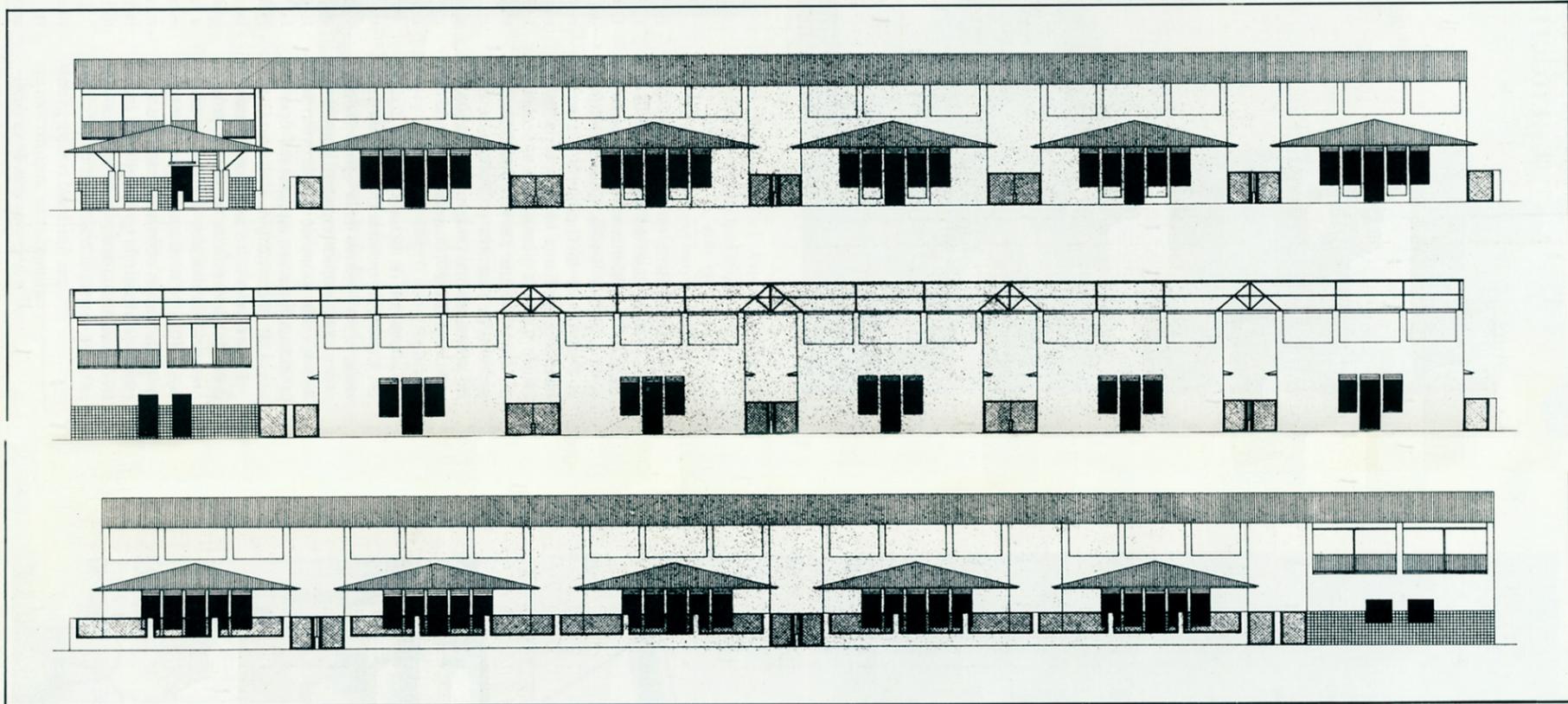
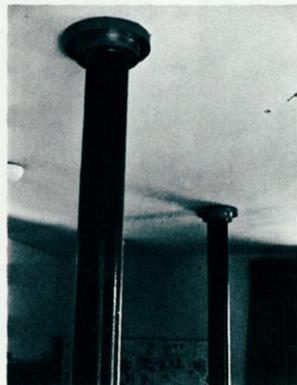
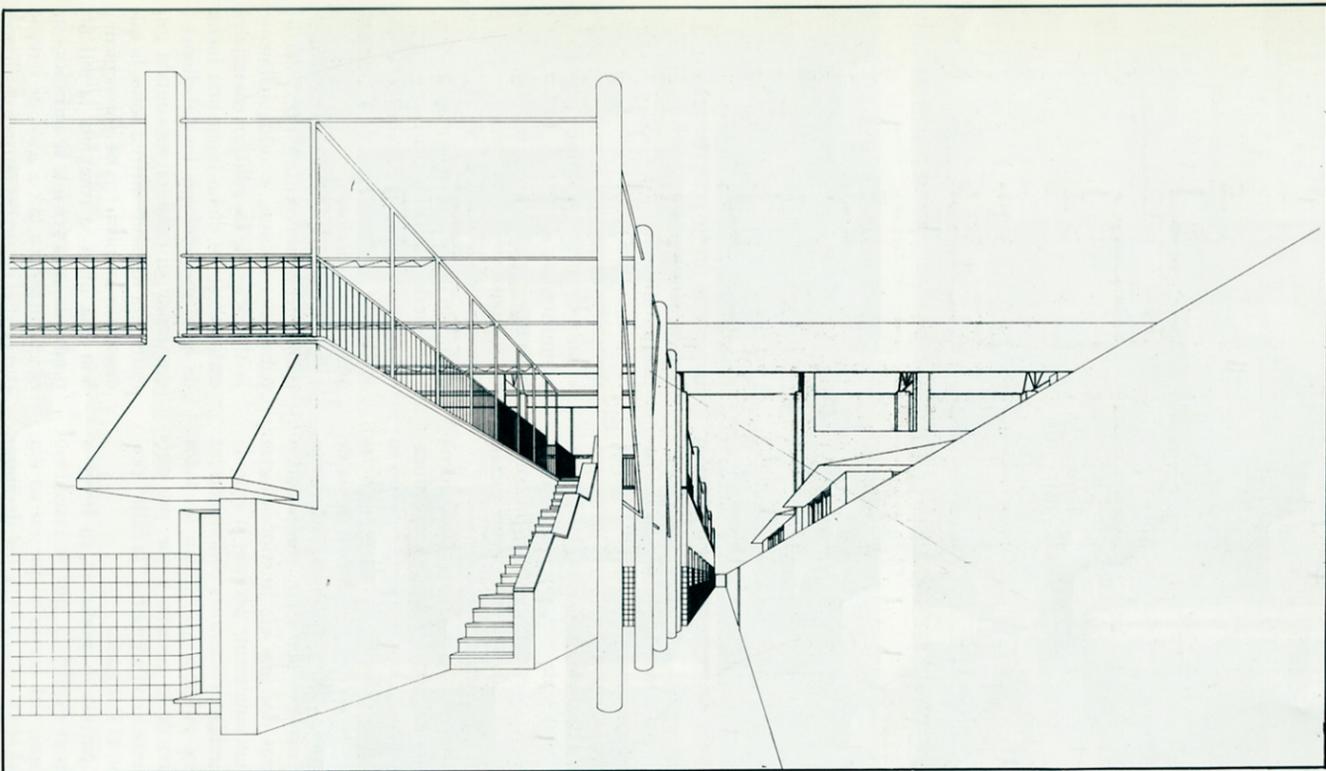
Una retícula de base ortogonal ordena tres filas de módulos de atención educativa, procurándose en todo momento su acceso individualizado, así una de las filas se apoya directamente en la vía de la urbanización que limita uno de los lados mayores del solar, conformando las otras dos una vía interior cubierta que funcionalmente permite la entrada a las unidades interiores concetando los espacios públicos que acotan los lados menores de la parcela, y que, por otro lado, evoca con añoranza "la calle" perdida en el Polígono.

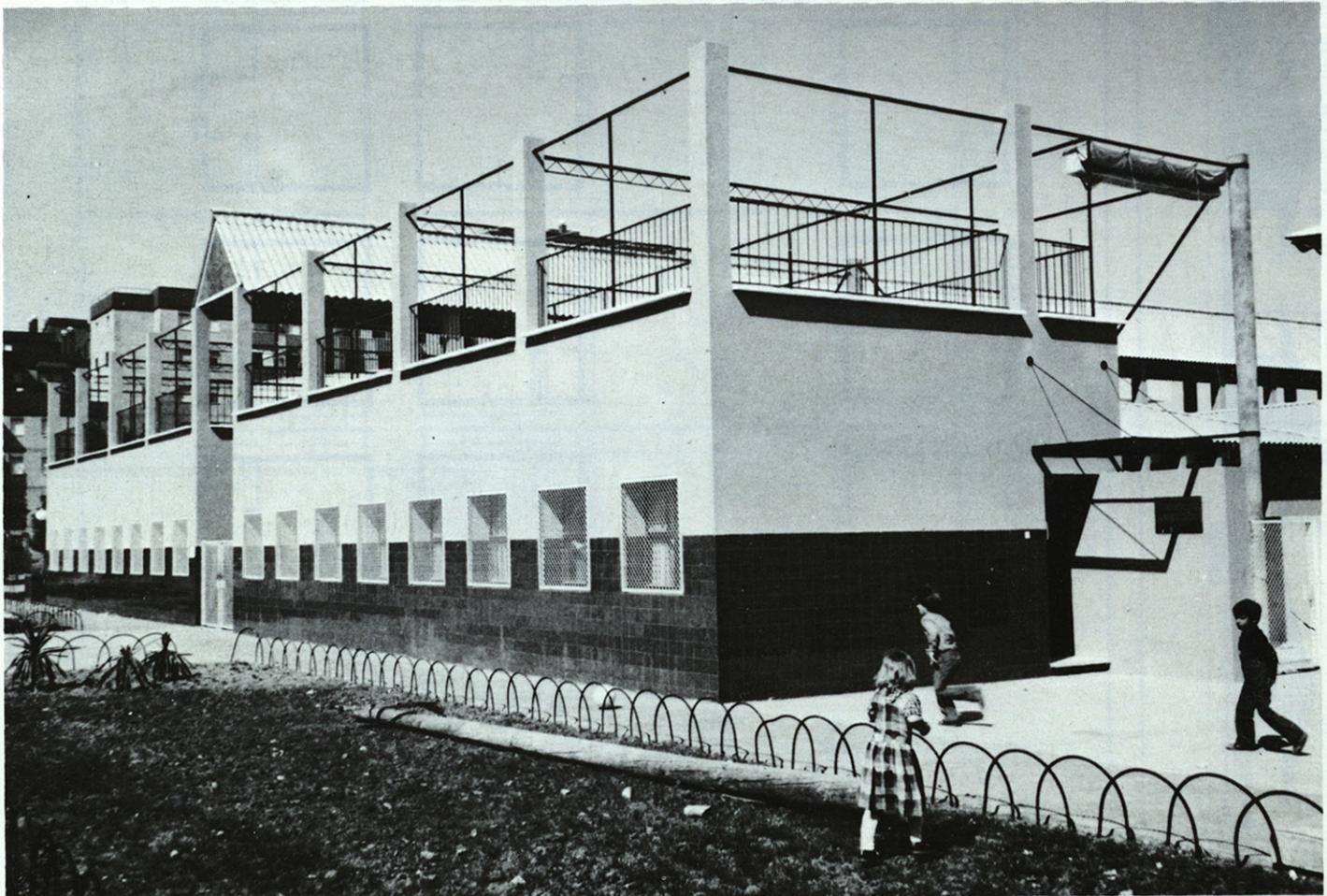
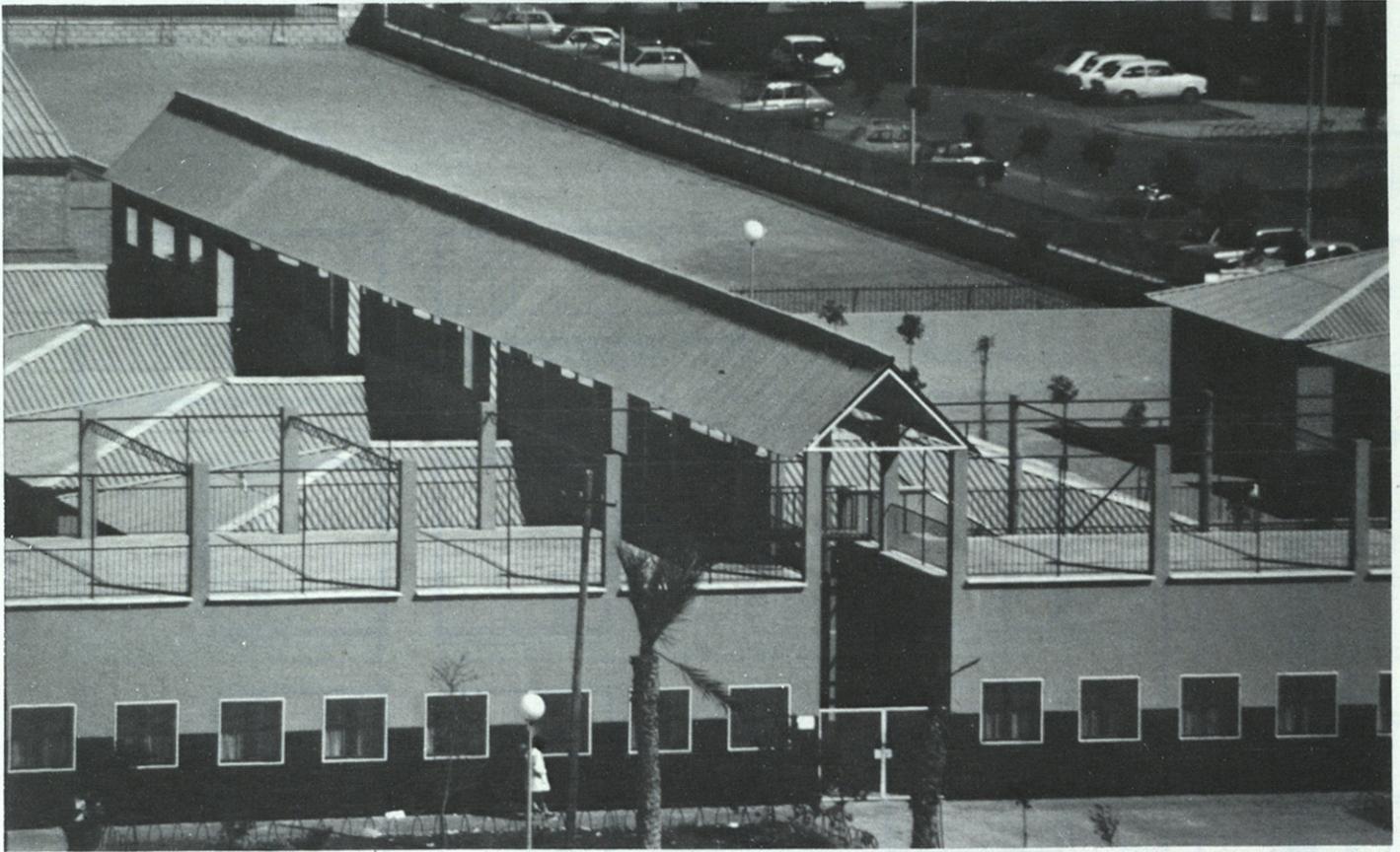
La parcela se asoma en su frente a una gran explanada que se constituye en centro del barrio y que en su día acogerá el Mercado de Abastos, llevándo-

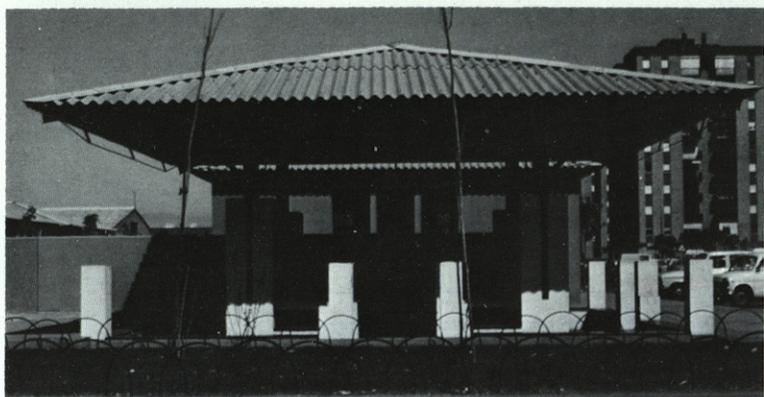
se a esta zona el edificio comunal de la Guardería que se divide simétricamente, recogiendo un eje peatonal ya existente, que encuentra su continuidad en la calle interior a la que ya nos hemos referido. Se destina uno de los edificios a comedor/salón de actos y cocina, quedando el otro, de menor anchura, para la zona administrativa del centro. La escala urbana de estos edificios de solo una planta, se consigue con la construcción del cerramiento de la azotea, así como, mediante un plano virtual formado por una sucesión de pilares circulares que sostienen el entramado metálico de las "velas" se absorbe la diferencia de anchura de ambas construcciones.

En la esquina oculta a la explanada central del barrio confluyen la fila de los pabellones exentos, y ortogonalmente, la alineación de los edificios comunales, realizándose en dicho lugar una fuente de igual medidad que los pabellones y que repite su cubierta, mostrando una estructura metálica interna sobre la que descansan las planchas de fibrocemento. Son esta pieza se completa la retícula propuesta, a la vez que se incorpora un objeto urbano a la vocación de servicio comunal al barrio del proyecto realizado.

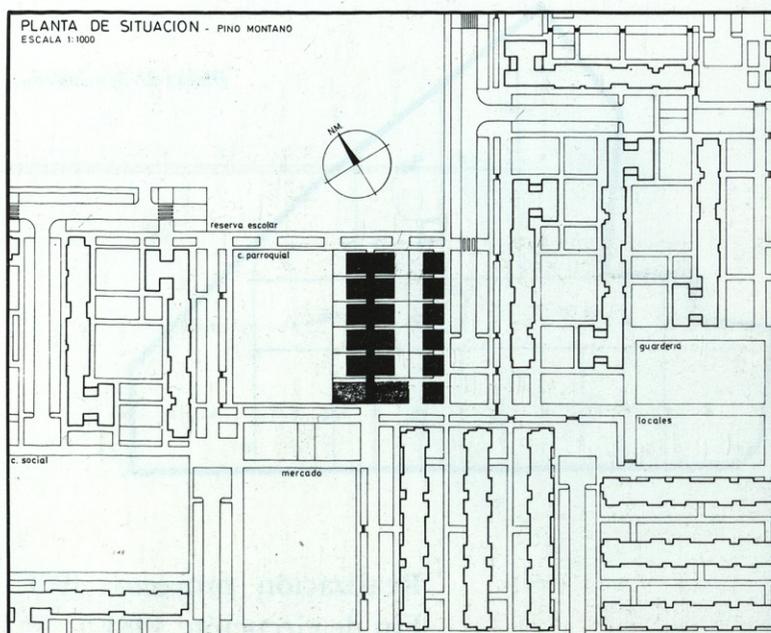
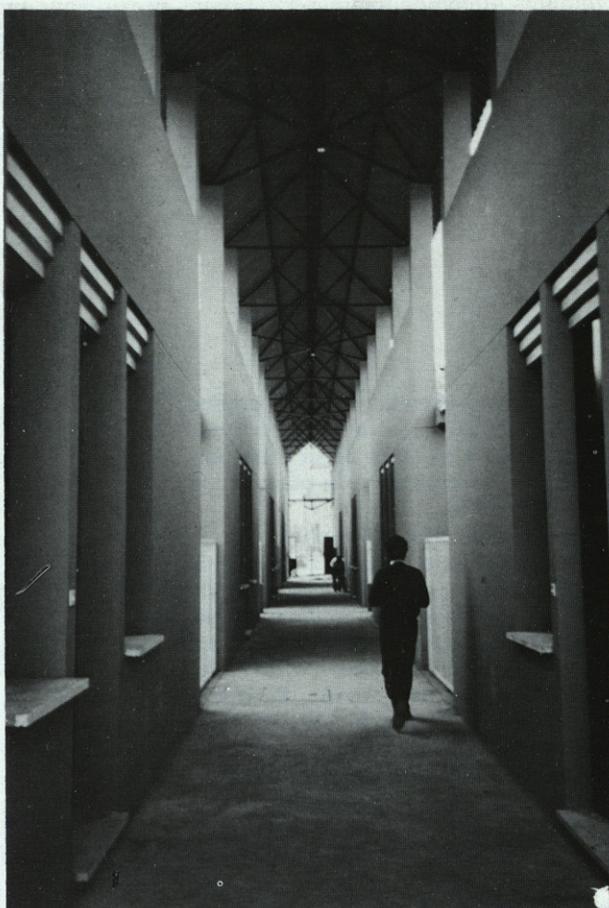
Arriba, perspectiva interior; abajo, alzados y planta general.
Foto de detalle de los soportes en el interior, bajo este texto.







Diferentes vistas de la guardería y plano de situación.



Edificio "El Mirador", en las calles Virgen del Carmen y Benlliure. Algeciras (Cádiz)

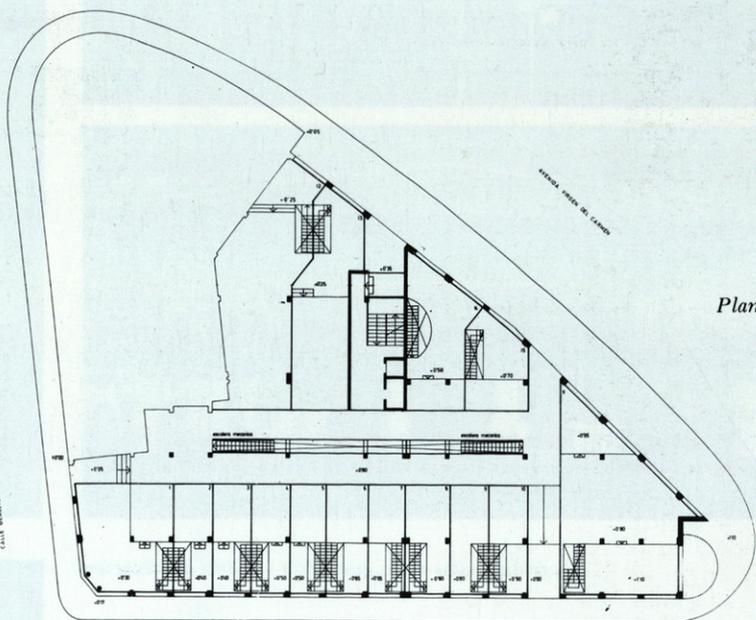
Arquitectos: Manuel Trillo de Leyva
Juan Luis Trillo de Leyva y
Antonio Martínez García

El solar está en la extensión urbana de Algeciras, que se ha desarrollado a lo largo de su zona portuaria, en continuidad y sin ruptura con el casco histórico.

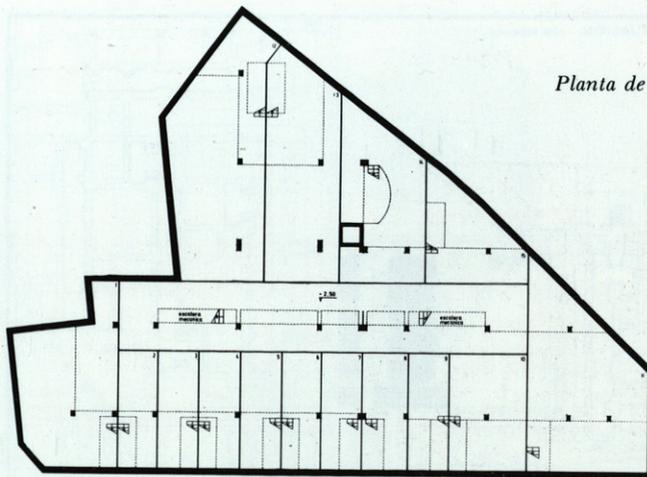
La manzana triangular en la que se integra el edificio puede calificarse de isleta de tráfico, consecuencia del nudo viario que se resuelve en la denominada plaza (?) del Ave María, con las confluencias de la Avda. del Carmen y las calles Benlliure, Juan Pérez Arriete, F. Tomás del Valle y J. Carlos de Luna. Ello se pone en evidencia con el uso como estación de servicio de gasolina que anteriormente había tenido esta parcela.

La isleta sólo estaba ocupada por dos viviendas unifamiliares de dos plantas, vestigios únicos de una primera ocupación urbana de esta zona de ensanche, con un lenguaje racionalista mezclado con elementos populares, dentro todo de una descuidada sintaxis constructiva.

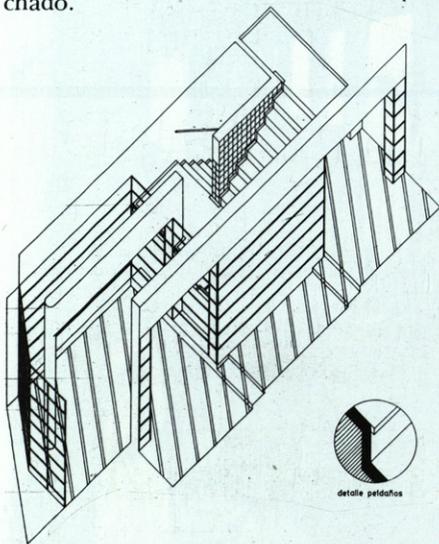
Los límites del lugar lo constituyen, por un lado, el vacío del estadio "El Mirador", y por otro, edificaciones en altura que aparte de su alineación, crean desajustes morfológicos evidentes. La isleta se abre también a la bella bahía de Algeciras, dominada por el peñón de Gibraltar, el entorno construido es una especie de caos de la improvisación, en el que las mencionadas viviendas unifamiliares adquieren un valor insospechado.



Planta Baja.



Planta de Semisótano.



Axonométrica del vestíbulo general.

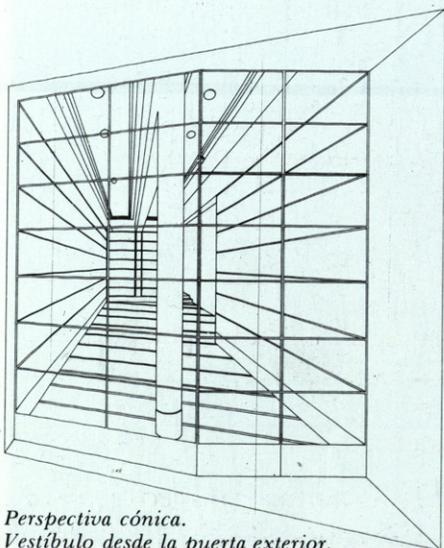
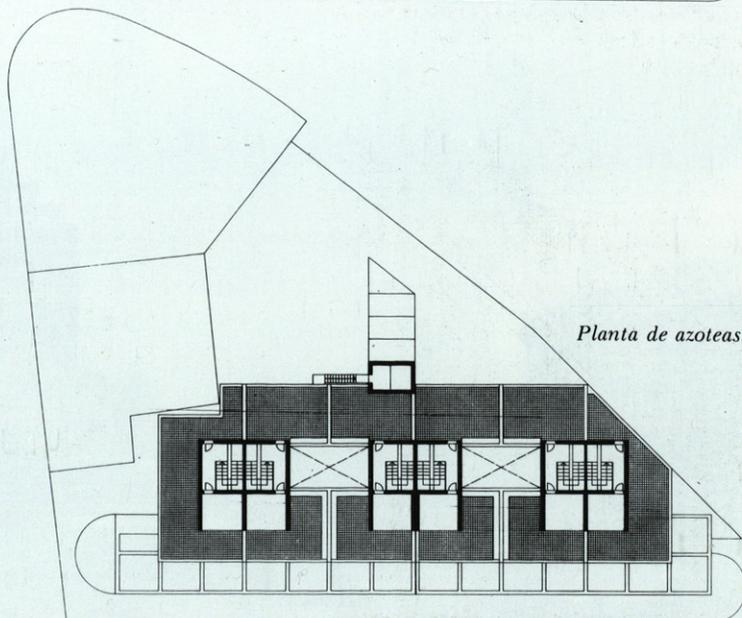
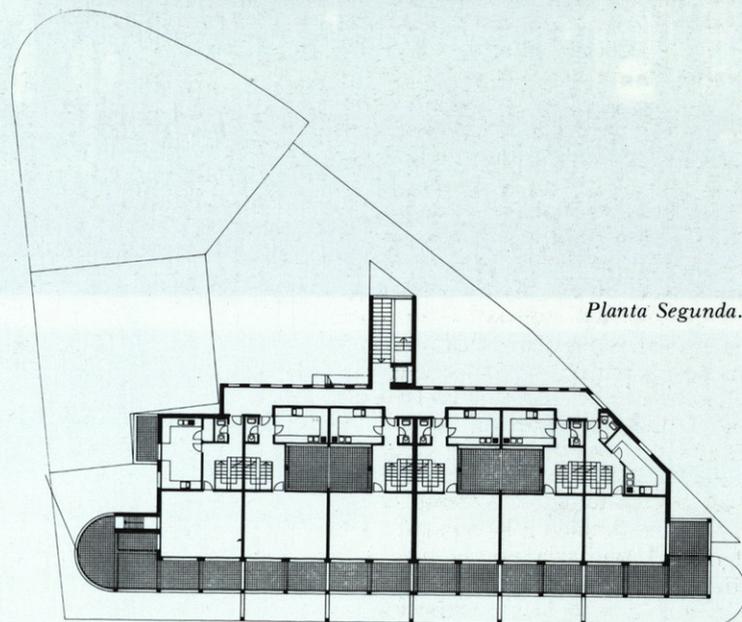
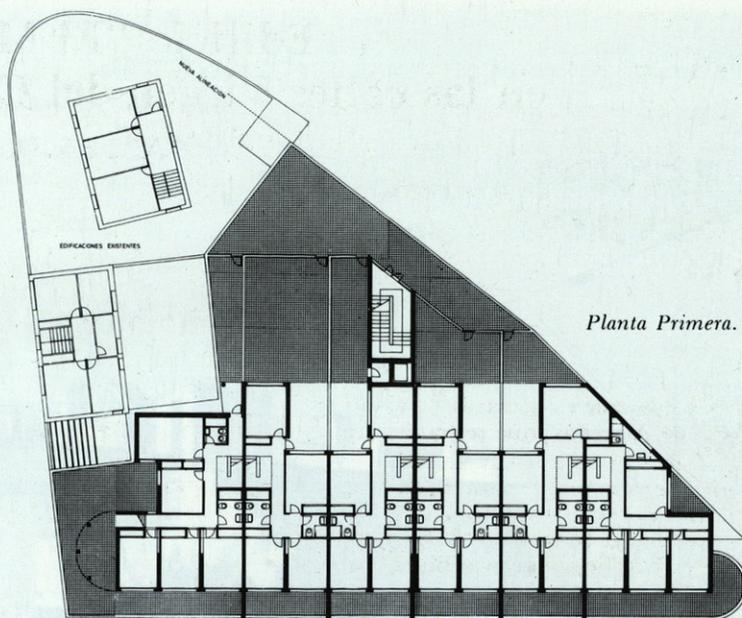
Realización proyecto: 1978.
Fin de ejecución: 1981.

Ya que las limitaciones de la normativa urbanística planteaban una cierta ambigüedad en los modelos formales a utilizar, se tomó como exigencia la formalización completa de la manzana, al objeto de consolidar mínimamente el crecimiento de borde de la bahía.

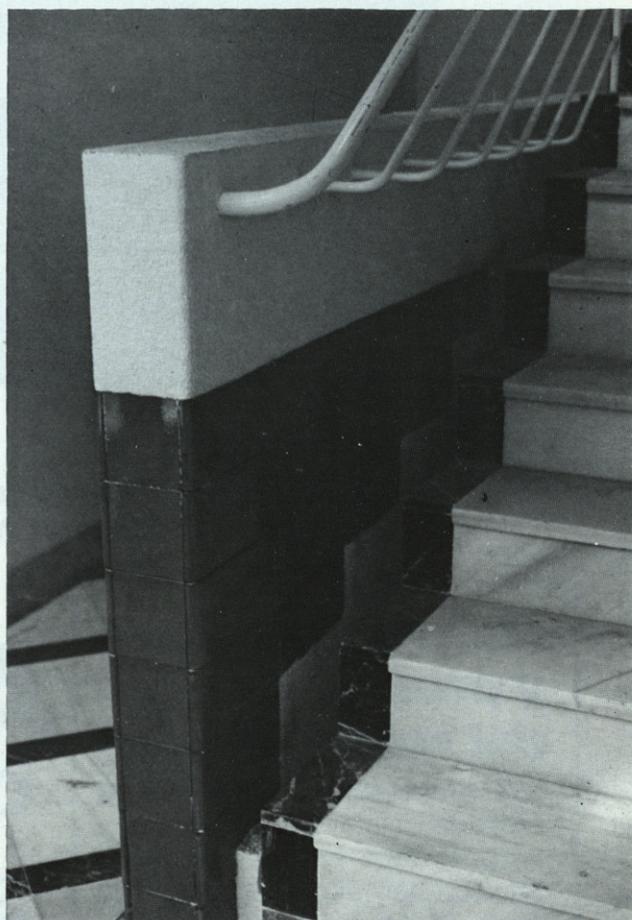
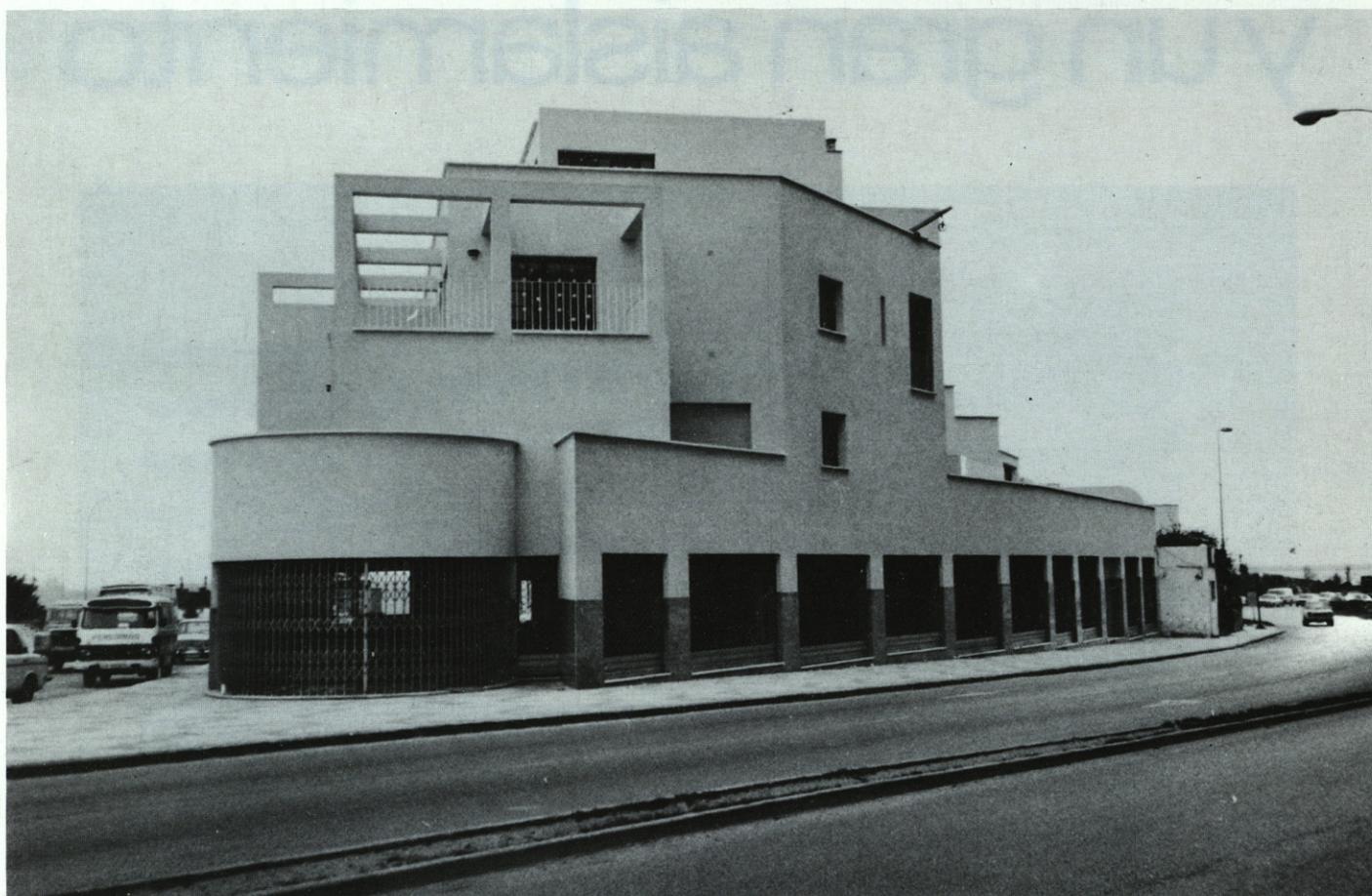
Tipológicamente, se optó por la interacción de los modelos de casco y ensanche, tomando de los primeros el desarrollo de la edificación en profundidad con patio y la utilización de viviendas unifamiliares en altura. En cambio, de la edificación aislada de ensanche, se adaptó el control racionalizador de las estructuras formales, la independencia solar-edificio, que a la vez resuelve los desajustes de su trazado, y la sintaxis propia de elementos objetuales. Siguiendo estos criterios, se ha hecho una zona comercial en dos plantas que se ciñen a la forma de la parcela y que, juntamente con las dos viviendas unifamiliares ya existentes y de igual altura, definen una plataforma ajustada a los límites de la manzana, recuperando así una base que a nivel de la calle estaba interrumpida por las construcciones existentes.

Apoyados en la operación anterior, se sitúan las viviendas con un esquema en hilera, liberado de las limitaciones morfológicas del solar. Las viviendas se desarrollan en tres plantas y en profundidad, con un acceso por la planta intermedia a través de una galería común, encontrándose en ese nivel la zona de estar y cocina en torno a un patio que parte de esta planta. La inferior a ésta está ocupada por los dormitorios y la superior por las terrazas miradores y una habitación-estudio. La inversión de la posición usual de los niveles de dormitorios y zona de estar, permitía aprovechar la mayor altura sobre la calle para tener mejores vistas sobre la bahía en el estar, a la vez que el patio interior sólo perforaba las dos últimas plantas.

Marzo de 1982







un gran edificio... y un gran aislamiento



Muro cortina con ventanas de doble acristalamiento
y persiana veneciana incorporada (Sistema patentado)

ahorre energía y protéjase del ruido exterior

Las ventanas Alcotán, dado su elevado aislamiento térmico, proporcionan en un edificio un ahorro energético de hasta 125 litros de gasóleo C por m² de fachada y año.

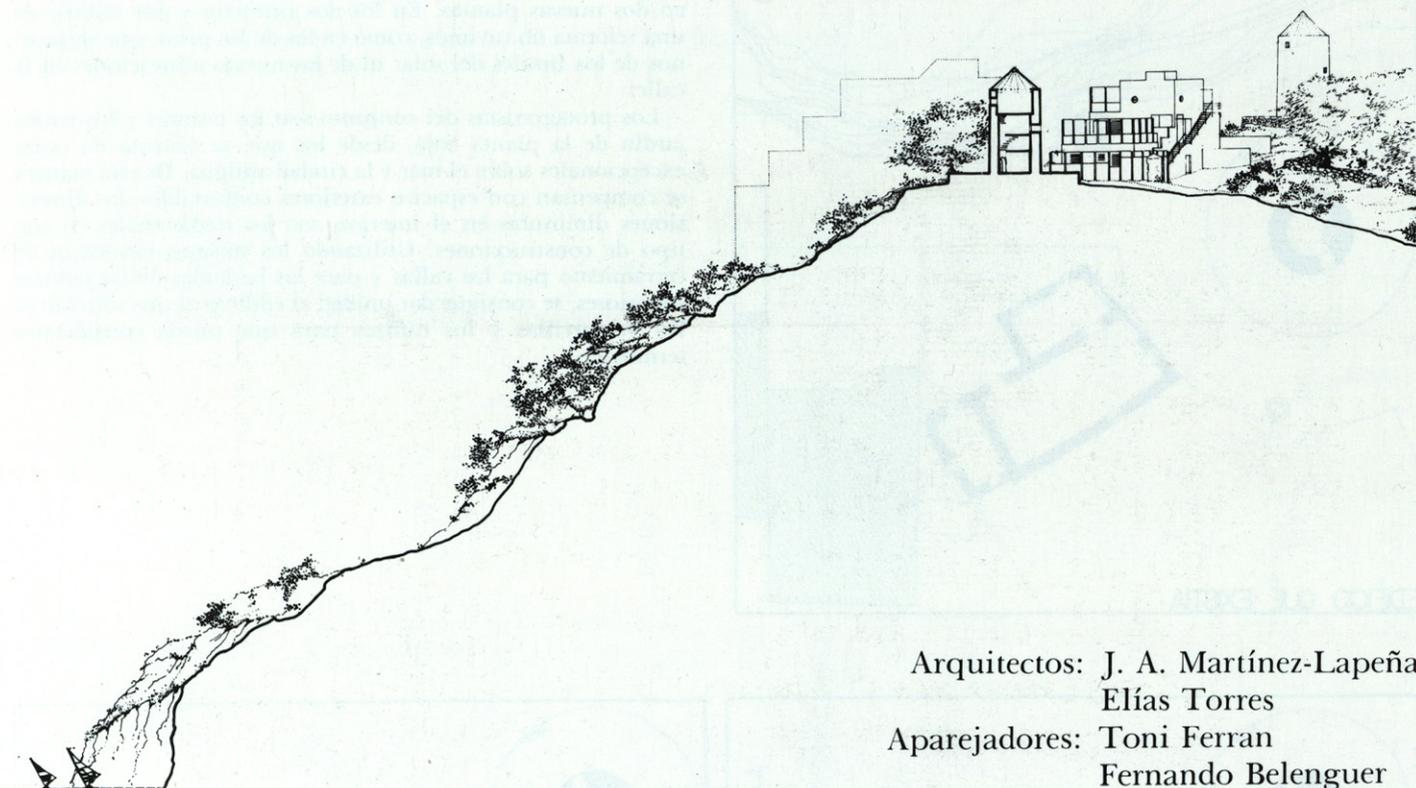
ALCOTAN

CARPINTERIA METALICA

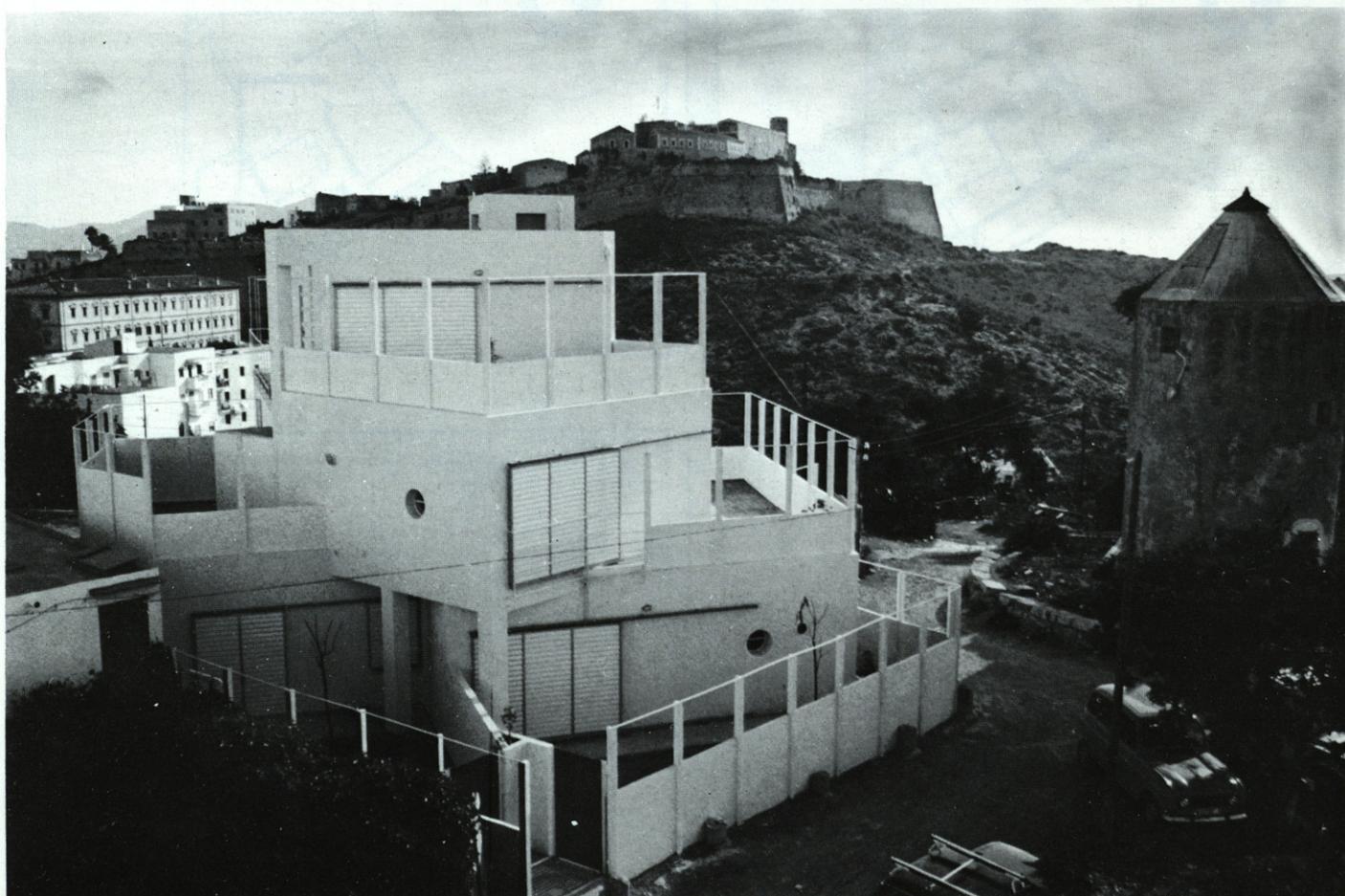
FABRICA Y OFICINAS:

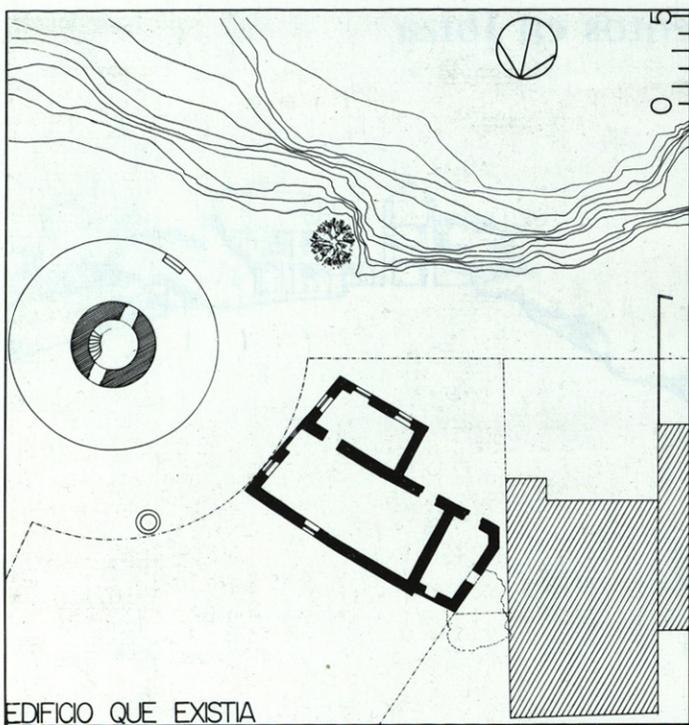
CARRETERA VILLAVICIOSA-FUENLABRADA, Km. 10,5 (MADRID)
TELEFONOS 690 30 61 - 690 31 00 - 690 31 50

Cuatro apartamentos en Ibiza



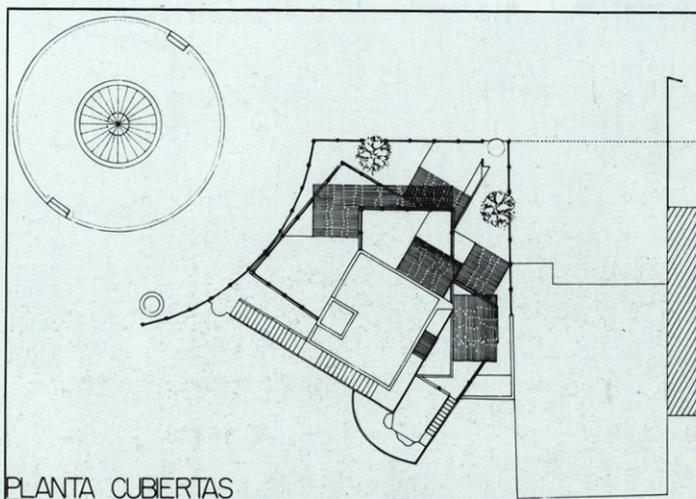
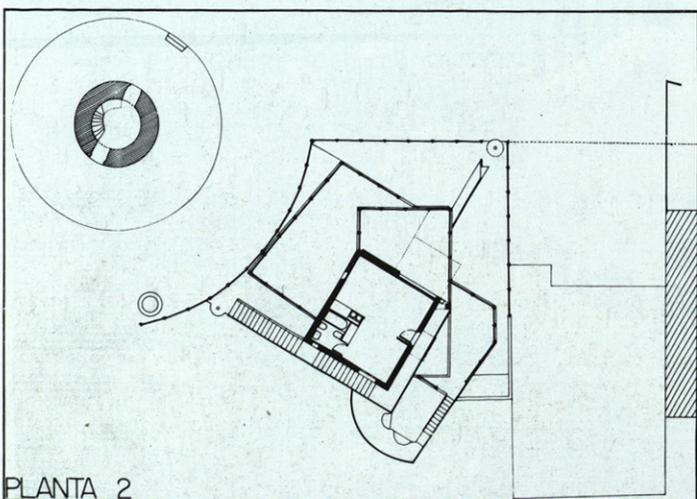
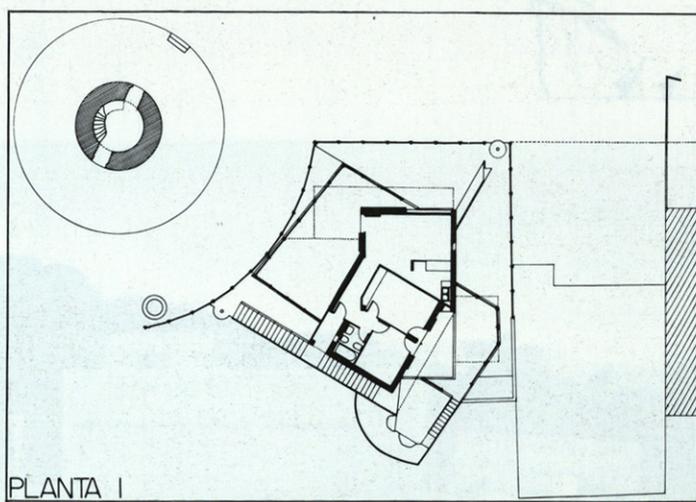
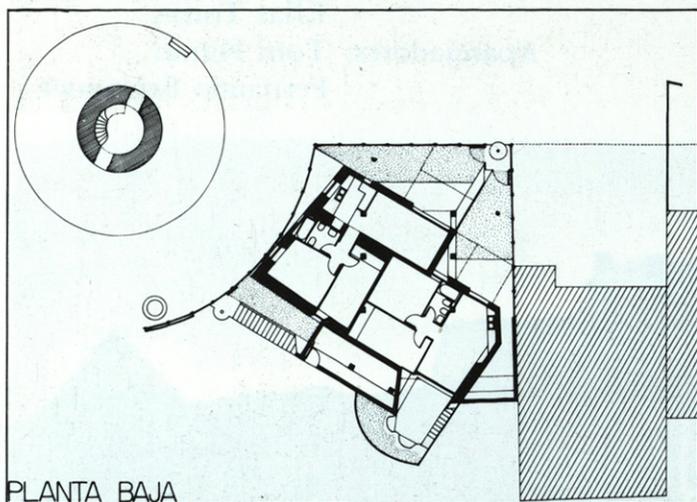
Arquitectos: J. A. Martínez-Lapeña
Elías Torres
Aparejadores: Toni Ferran
Fernando Belenguer

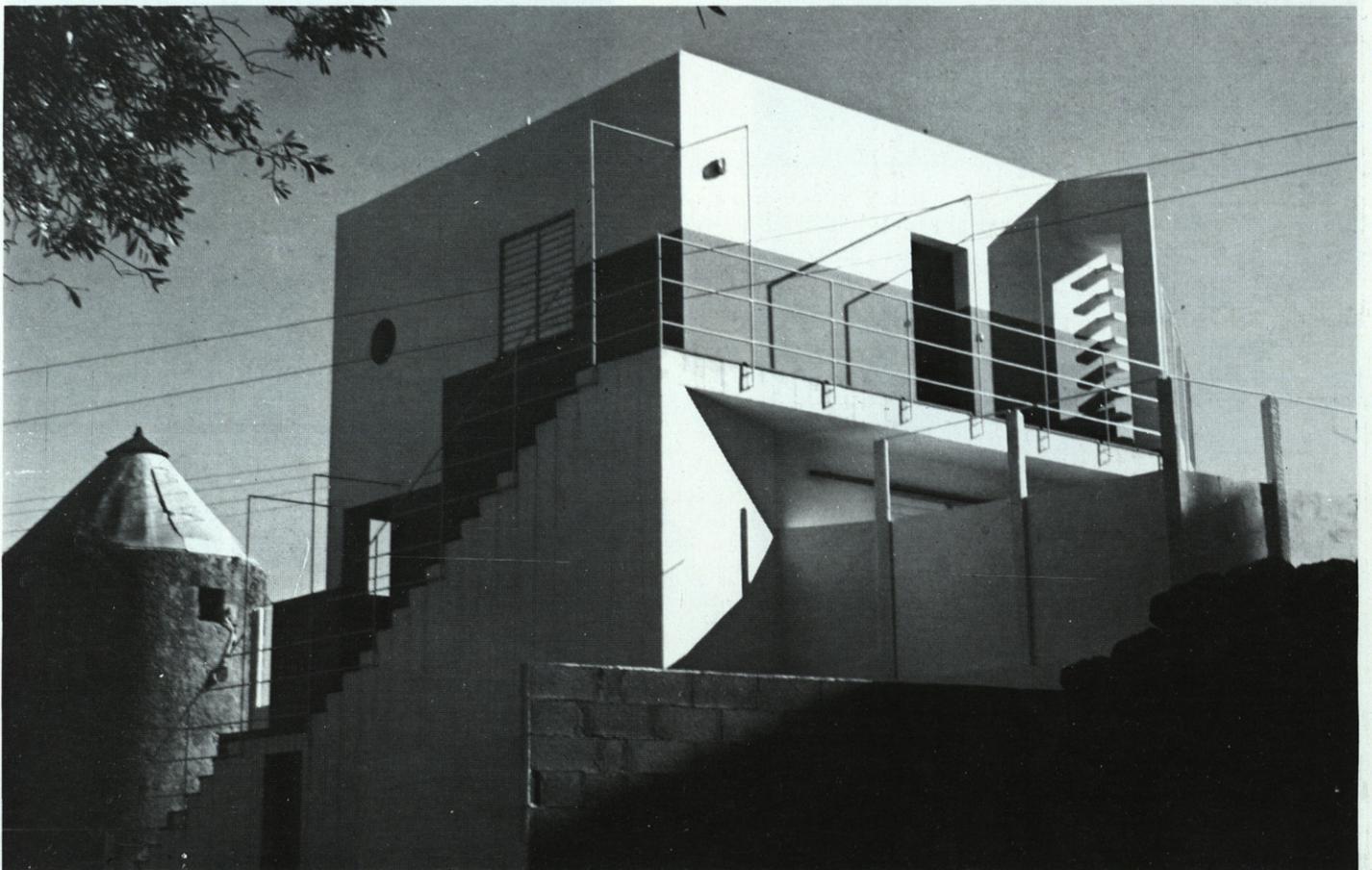
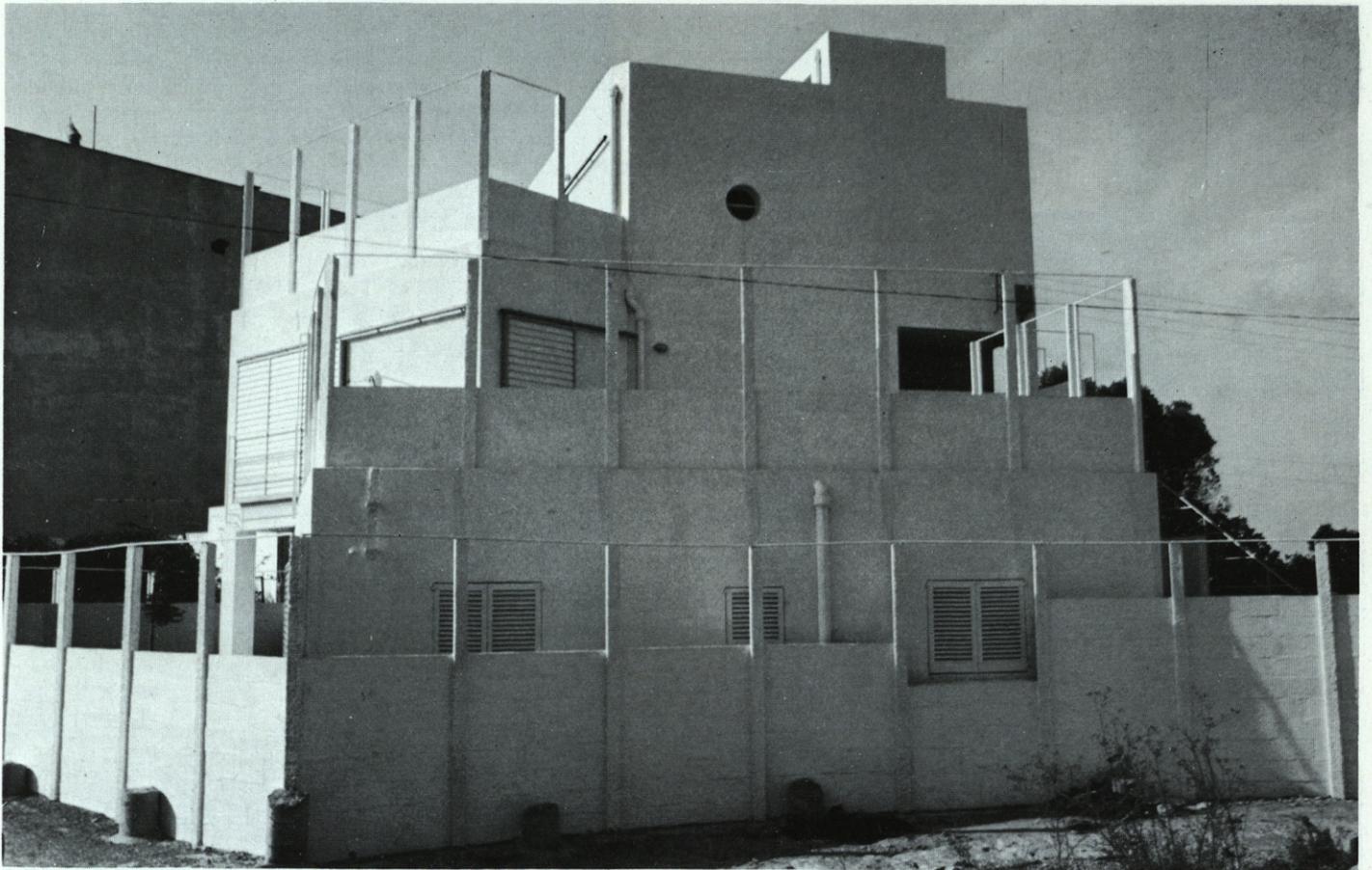


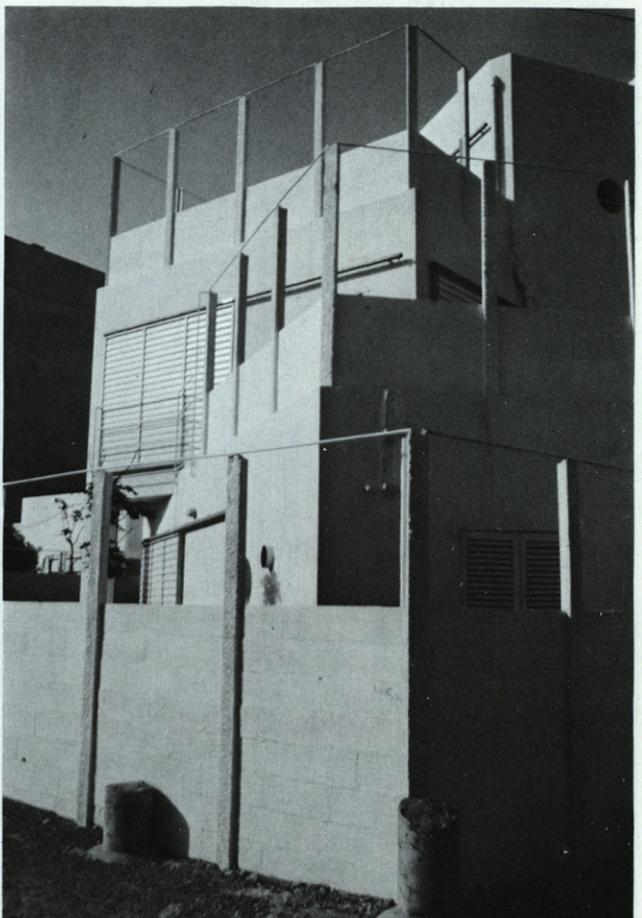
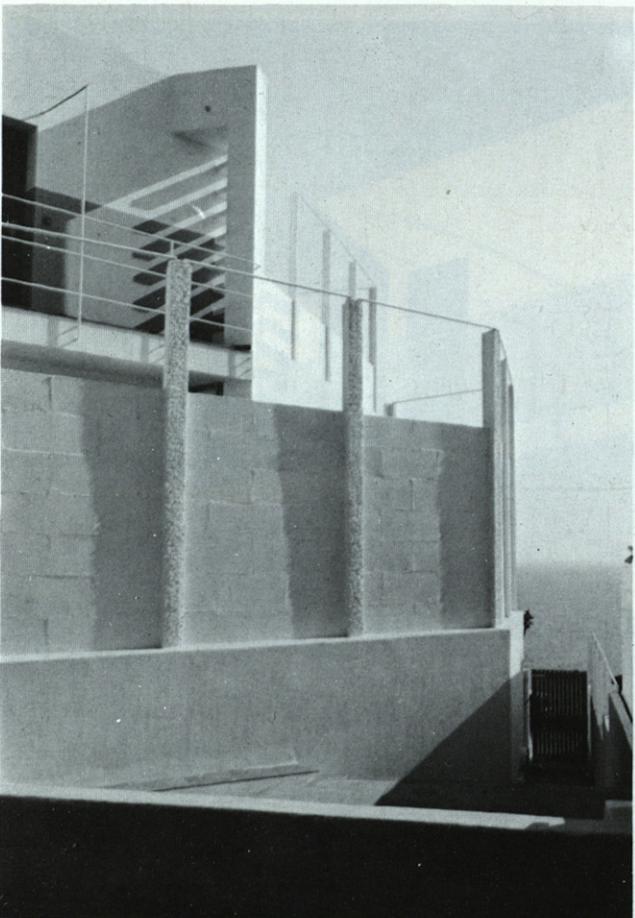
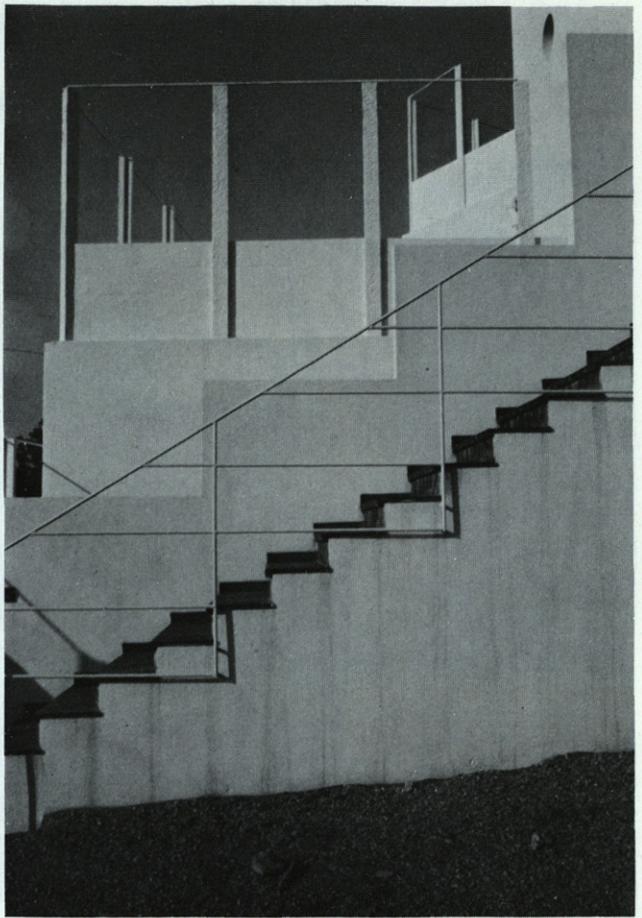


Estos apartamentos fueron terminados en 1981. El programa era apretado y el presupuesto escaso como querían los propietarios. En la planta baja se han construido 2, aprovechando una antigua vivienda. Otros dos están situados en dos nuevas plantas. En los dos primeros y por tratarse de una reforma no tuvimos, como en los de los pisos, que separarnos de los límites del solar ni de las nuevas alineaciones en la calle.

Los protagonistas del conjunto son las terrazas y los patios jardín de la planta baja, desde los que se disfruta de vistas excepcionales sobre el mar y la ciudad antigua. De esta manera se compensan con espacios exteriores confortables, las dimensiones diminutas en el interior, son las tradicionales en este tipo de construcciones. Utilizando los mismos elementos de cerramiento para las vallas y para las barandas de las terrazas superiores, se consigue dar unidad al edificio al que sólo faltan las buganvillas y los cañizos para que pueda considerarse terminado.







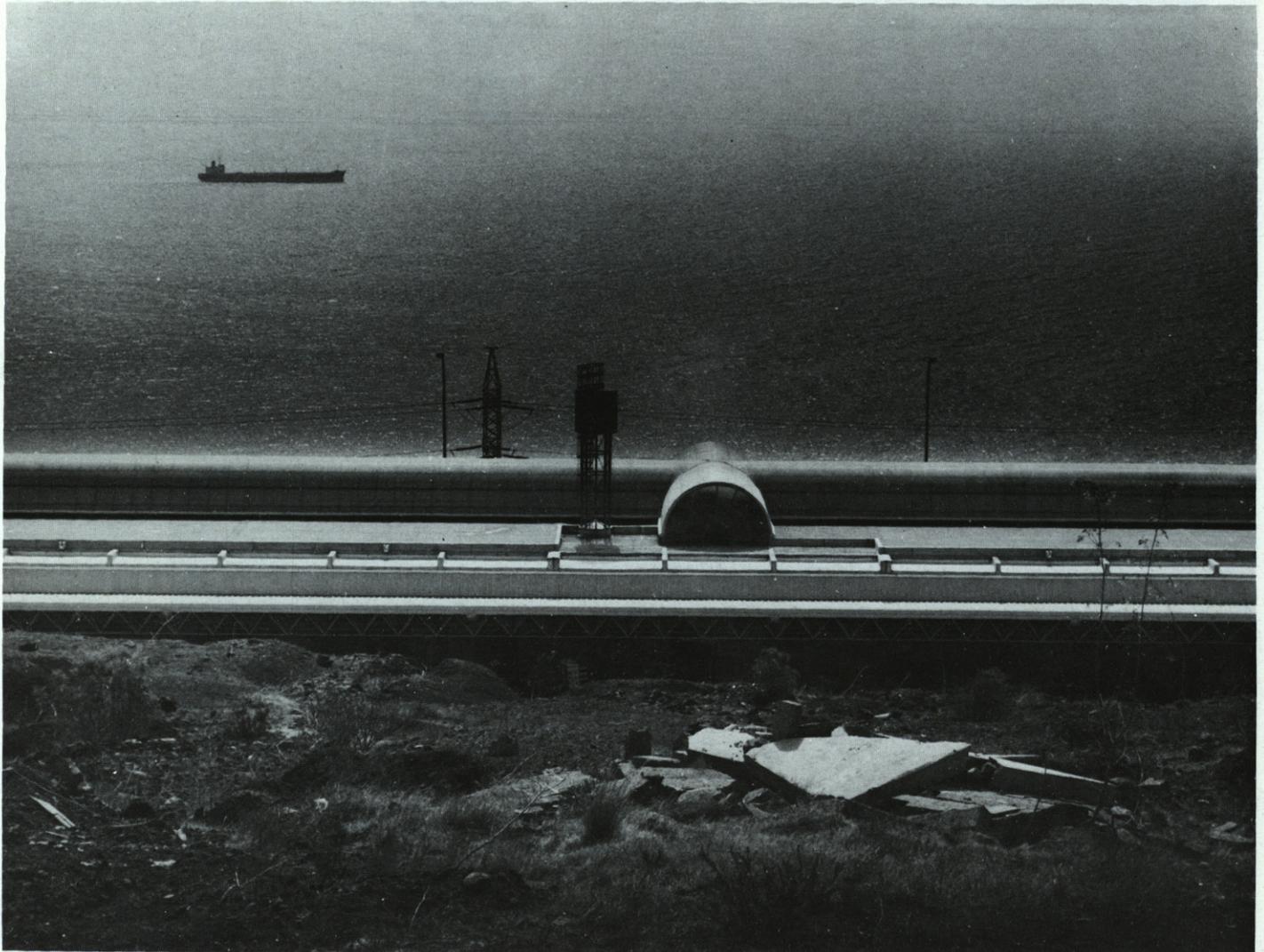
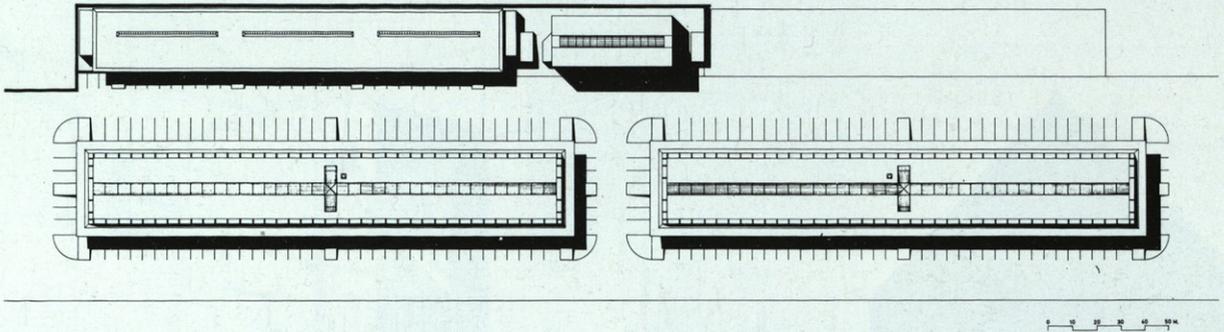


Mercatenerife

Arquitectos: Francisco Artengo Rufino
José A. Domínguez Anadón
José Domínguez Pastor
Carlos Schwartz Pérez
(1976-1978).

Mercatenerife es un mercado de frutas y verduras para mayoristas. Consta de tres naves para la venta.

Una de ellas diáfana, y un edificio administrativo con los servicios del Mercado.





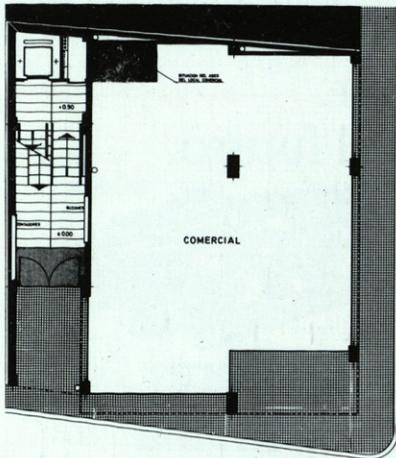


*Interior del edificio administrativo
y acceso principal de Mercatenerife.*



“El Faro”

Arquitectos: Francisco Artengo Rufino
 José A. Domínguez Anadón
 José Domínguez Pastor
 Carlos Schwartz Pérez
 (1975-1977).



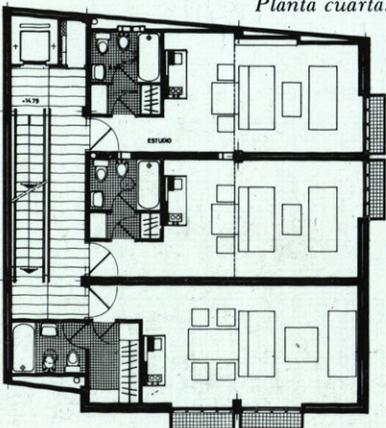
*Planta baja.
 Planta primera.*



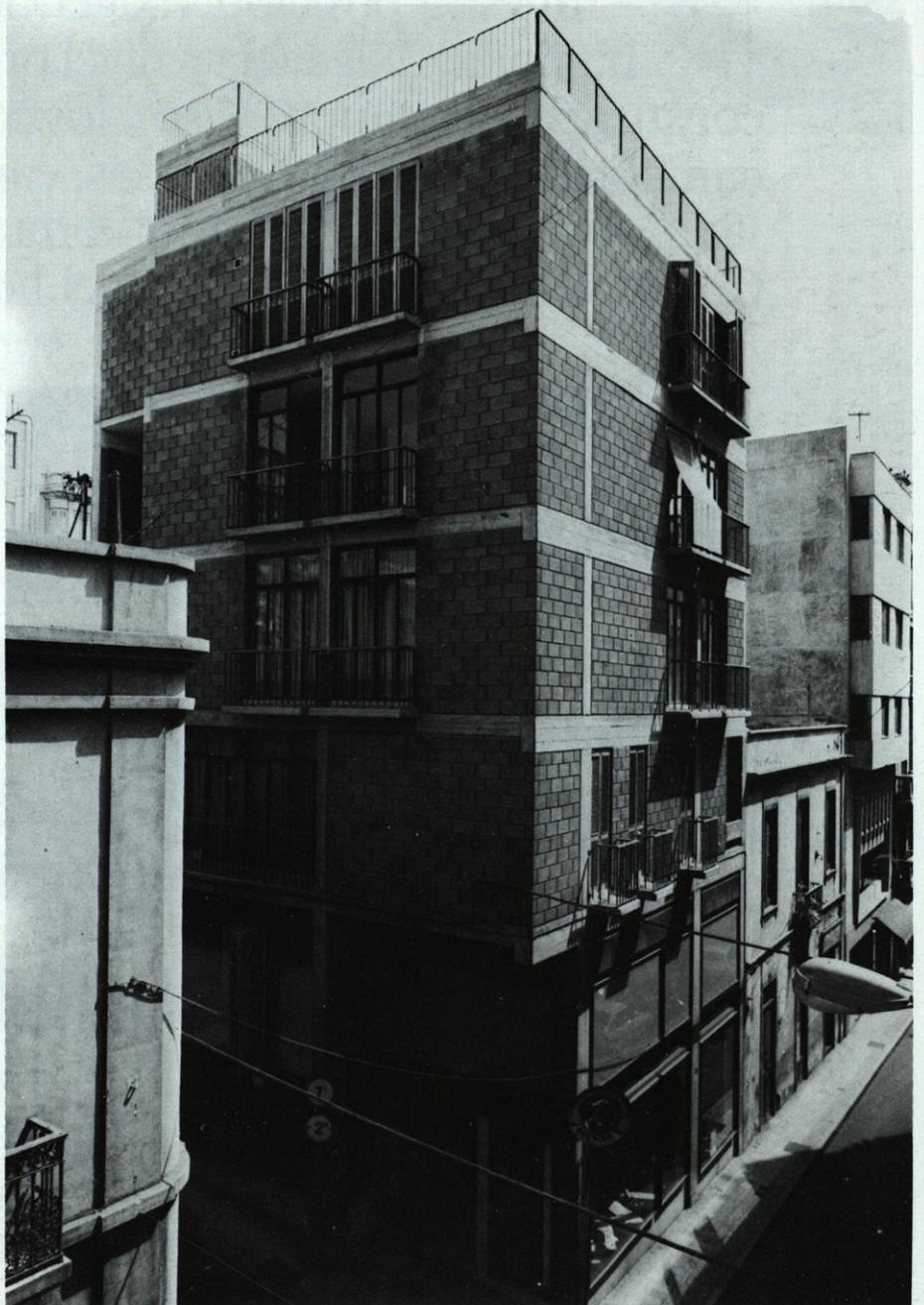
Plantas segunda y tercera.



Planta cuarta.



Esquina del edificio “El Faro”, en el casco antiguo de Santa Cruz de Tenerife.

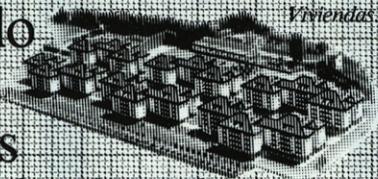




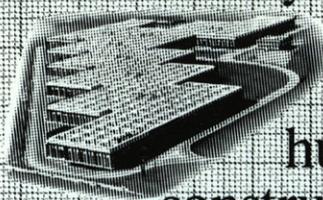
Infraestructura viaria.

Tenemos la vocación de construir.
Esa es nuestra respuesta al reto del futuro.

Construir el mundo, levantarlo alrededor del hombre y para su servicio. Es una digna tarea y estamos orgullosos de ella. Y construimos con los hombres de hoy. Quienes trabajamos en Hispano Alemana sabemos de la gran exigencia que requiere nuestra posición. Exigencia técnica y humana. Exigencia y nivel profesional. Porque construir es un compromiso y los compromisos hay que cumplirlos. Construimos casas, caminos y escuelas. Construimos progreso y comunicación. Construimos un mundo para el hombre.



Viviendas.



Instalaciones industriales y fabriles.



Instalaciones deportivas.

CONSTRUIR ES LO NUESTRO



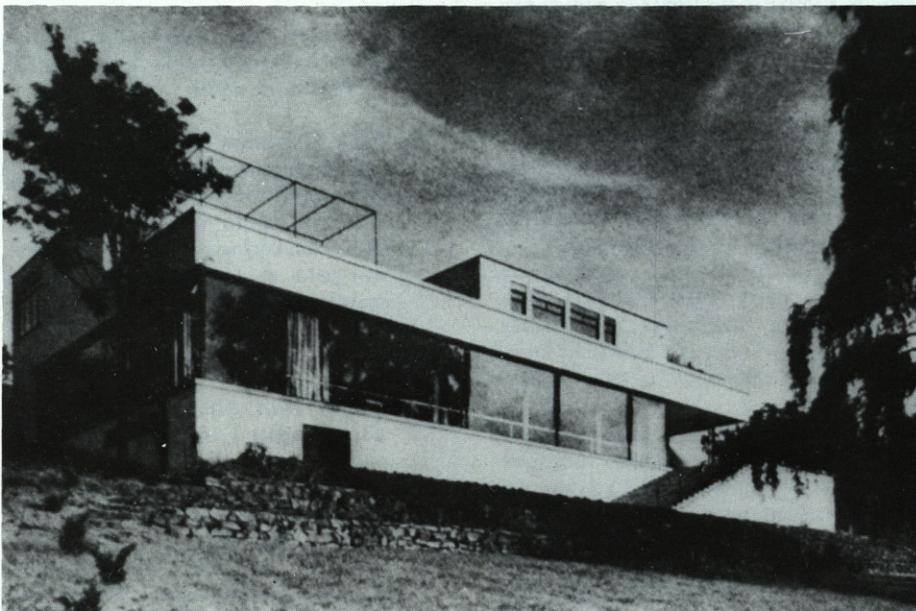
 **HISPANO ALEMANA**
DE CONSTRUCCIONES S.A.

A los cincuenta años del Estilo Internacional⁽¹⁾

María Teresa Muñoz



Villa Savoye. Poissy-sur-Seine (Francia). Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1929-31.



Casa Tugendhat. Brno (Checoslovaquia). Ludwig Mies van der Rohe. 1930.

Uno de los episodios más apasionantes de la historia de la arquitectura del siglo XX podría, sin duda, escribirse en torno al fenómeno estilístico de la modernidad y a las situaciones tan diversas en que tal estilo —el Estilo Internacional— se ha ido encontrando a lo largo de los últimos cincuenta años.

La arquitectura moderna, que surge en Europa en las primeras décadas del siglo como movimiento necesario de renovación total de las formas de la arquitectura, va a experimentar en América a comienzos de los años treinta, a la vez que una aceptación generalizada, una codificación formal y un reconocimiento como estilo de los que la propia arquitectura moderna será ya incapaz de desligarse. Los pasos siguientes dados por sus promotores, en el sentido de ir restando validez a los principios universales del Estilo Internacional y de negar la pervivencia activa de sus formas fuera de las grandes obras maestras del estilo surgidas casi milagrosamente en un momento de singular plenitud, se vieron casi eclipsados por la fuerza aún mayor de las nuevas figuras de la arquitectura que, a finales de los años sesenta, plantean abiertamente una lucha contra la arquitectura moderna que todavía hoy perdura. Esta lucha significaba, sobre todo, la reacción contra lo restrictivo de una disciplina formal basada en unos principios apriorísticos, que no eran otros que los enunciados por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932.

(1)

Este escrito es una adaptación reducida de la "Parte 2: Último estilo, el Estilo Internacional" de mi tesis doctoral *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*, leída en la Escuela de Arquitectura de Madrid el 21 de enero de 1982.

El decisivo papel que la arquitectura moderna, como sistema formal establecido, ha jugado en los últimos quince años erigiéndose en referencia fundamental, por negación, y en contrapunto de toda la arquitectura contemporánea, no nos ha permitido ver, sin embargo, ningún otro aspecto del Estilo Internacional que no sea ese carácter de cuerpo unitario y de ortodoxia figurativa del que cualquier arquitecto contemporáneo aspira a liberarse. Ahora bien, al filo de los años ochenta, un nuevo capítulo viene a sumarse a esta historia propia del Estilo Internacional desde el momento en que ha comenzado a vislumbrarse un despertar del interés por las conquistas irreversibles de la modernidad y, paralelamente, a constatarse la voluntad de ciertos profesionales de considerarse arquitectos plenamente modernos (1). Este interés se explica, precisamente, no como un paso atrás, sino como una evidencia de que la arquitectura actual trata ya de afirmarse al margen de su mero carácter iconoclasta y liberador y de separarse intencionalmente de la arquitectura moderna allí, y sólo allí, donde el camino emprendido por ella así lo requiera. Y en este mismo sentido se explica que hoy algunos arquitectos comiencen a sentirse más cómodos con el adjetivo de modernos que con la etiqueta de post.

Resulta, por otra parte, interesante el hecho de que estemos asistiendo en nuestros días a una inversión casi literal del fenómeno que en los años treinta tuvo como resultado tangible el reconocimiento como tal de un Estilo Internacional. Efectivamente, algunos de los más destacados arquitectos europeos —como el portugués Siza Vieira— dan constancia con sus obras de una absoluta falta de inhibiciones en cuanto al uso en los edificios contemporáneos del repertorio formal de la modernidad, extendiendo incluso este uso al campo de las intervenciones urbanas, que hasta ahora había sido el más propicio para la descalificación de la arquitectura moderna y para la experimentación de las tendencias alternativas más interesadas en conectar con la tradición y la historia urbanas (2). Al mismo tiempo, son ahora los arquitectos americanos los que —como hacía recientemente Peter Eisenman— afirman no sólo la existencia en el pasado, sino incluso la vigencia hoy de los vínculos que ligan entre sí las formas y el espíritu de la modernidad, sus conquistas figurativas y sus postulados teóricos, en definitiva, la existencia real de ese sistema total de la modernidad, alternativo al del Humanismo, dentro del que todavía nos hallamos inmersos (3). Porque sí, como decíamos, en los años treinta los americanos Hitchcock y Johnson no hacen sino recibir de Europa la nueva arquitectura y, tras lle-

var a cabo una decantación de sus principios formales, devolviéndola convertida en estilo, en los años ochenta son precisamente los americanos los que están tratando de restituir la ideología como ingrediente inseparable de una, al menos aparente, libre manipulación de las formas modernas.

Por nuestra parte, hemos de reconocer que tanto estas afirmaciones de la vigencia y vitalidad de los modernos dentro de la arquitectura actual como la entrada sin trabas en las obras construidas de rasgos formales propios de la arquitectura moderna sólo puede tener efectos saludables para la arquitectura de nuestra época, ya que no conducirá en ningún caso a una simple recuperación, sino que entrará a formar parte y a vitalizar una situación indudablemente muy lejos ya de aquella otra marcada por la seguridad formal que presidió la arquitectura moderna e hizo posible la existencia de un único Estilo Internacional. Y, a la vez que compartimos este interés por todo lo relativo a la arquitectura moderna en cuanto referencia fundamental de la arquitectura contemporánea, pensamos que, desde una óptica bastante lejana a los primeros momentos de lucha contra la modernidad, también el Estilo Internacional puede ser hoy visto de un modo muy distinto a como se vio en los años sesenta. Ello es lo que nos anima a traer aquí algunas reflexiones que tienen como marco, precisamente, este aniversario, estos cincuenta años del Estilo Internacional.

El cambio de la pregunta ¿por qué un nuevo movimiento? por esa otra de ¿por qué no un nuevo movimiento?, que sugiere Bruno Taut al comienzo de su *Modern Architecture* de 1929 (4), indica claramente la alteración radical que, con respecto a la situación del siglo XIX, va a suponer la aparición de la arquitectura moderna en las primeras décadas del siglo XX. La arquitectura moderna, ese nuevo movimiento al que se refiere Bruno Taut, era una necesidad y por tanto no había que justificarla ni tampoco que buscarla. Dejados a un lado todos los estilos históricos y las arquitecturas del pasado, nada había determinado o prefigurado de antemano, y la forma, como diría Mies van der Rohe, sería un resultado, no un objetivo de la arquitectura.

La arquitectura moderna se presentaba como un aire nuevo, como una fuerza que obliga al arquitecto a recorrer un camino con un poder coactivo análogo al que posee un método, del que no escaparían ni siquiera aquellos que conscientemente relegaran de su actividad cualquier preocupación formal. Es en este sentido de necesidad formal en el

que el Movimiento Moderno puede verse como un cierto clasicismo que se hará patente, por otra parte, en su voluntaria instación en un vacío formal y la insistente búsqueda de la universalidad para sus propias formas. Así, Hannes Meyer escribe en su artículo "Die neue Welt", de 1926:

"El aislamiento térmico, el soleamiento, la iluminación natural, la higiene, la protección de la intemperie, la protección de los vehículos, la posibilidad de cocinar, la instalación de telecomunicaciones, el máximo reposo para lograr una vida sexual y familiar satisfactoria, etc., constituyen las líneas de fuerza fundamentales. La casa es su resultante... Nosotros disponemos los elementos constructivos formando una unidad construida que esté de acuerdo con el destino del edificio y sus condicionantes económicos.

La forma particular, la masa del edificio, el color natural de los materiales y la textura superficial se producen automáticamente y esta concepción funcional del edificio en todos sus aspectos conduce a la pura construcción. La pura construcción es el rasgo más característico del nuevo universo formal. La forma constructiva no es algo privativo de un determinado país; es cosmopolita, al

- (1) Nos referimos, por ejemplo, a las declaraciones de Peter Eisenman en su artículo "The Graves of Modernism", publicado en la revista *OPPOSITIONS* 12 (primavera 1978) pág. 21-27, o a las de Robert Venturi en su escrito "Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts", *Architectural Design*, vol. 49 (enero 1979) pág. 23-31.
- (2) Este es el caso, concretamente, del proyecto para la zona de Kreuzberg en Berlín, de 1979.
- (3) Peter Eisenman, en este sentido, critica duramente la diferencia establecida por Colin Rowe entre la forma y el contenido de la arquitectura moderna, reclamando por el contrario para el lenguaje moderno la condición de inherentemente ideológico ("The Graves of Modernism", op. cit. pág. 21).
- (4) Bruno Taut, *Modern Architecture*, The Studio Ltd., London 1929, pág. 2.
- (5) Hannes Meyer, "Die neue Welt", 1926. Recogido en Claude Schnajdt, *Hannes Meyer: Bauten, Projekte und Schriften*, Verlag Arthur Niggli AG, Teufen AR 1965, pág. 92.

tiempo que la expresión de una filosofía constructiva internacional. El internacionalismo es una prerrogativa de nuestro tiempo" (5).

También Theo van Doesburg, en su obra *Principles of Neo-Plastic Art*, de 1925, escribe:

"Los artistas necesitan en su teoría artística lo mismo que en sus obras: *exactitud*. Es esto lo que ha dado a sus producciones ese carácter propio rigurosamente abstracto...

La interpretación personal de las diversas formas expresivas del nuevo arte visual ha de ser reemplazada por una síntesis de su naturaleza, que por sí sola pueda constituir una respuesta. Una de las diferencias más notables que existe entre este arte y los planteamientos artísticos anteriores consiste en el hecho de que en el nuevo arte ha dejado de ser fundamental la personalidad del artista individual. La nueva plástica es el resultado de un empeño estilístico universal" (6).

Y Hans Schmidt, en un manuscrito de 1927, publicado bajo el título "Con che cosa si combatte la nuova architettura", escribe:

"Hemos atribuido demasiada importancia a los estilos, sin ver que nuestros viejos pueblos rurales, nuestras viejas ciudades, se presentan de un modo tan unitario, simplemente, porque sus constructores se preocupaban bien poco de los estilos, ateniéndose, sin embargo, a las necesidades más elementales del construir y del habitar. Hoy, si la arquitectura busca un nuevo conocimiento y nuevas soluciones para estas necesidades, deberá olvidarse por completo de los estilos...

(Valoramos) la claridad y la lógica de las formas realizadas de un modo técnicamente coherente, como sucede en el caso de la cubierta plana, los delgados soportes, las superficies lisas de los muros, la ventana continua..." (7).

En los tres escritos destaca, sobre todo, un interés por todos aquellos conceptos que, interviniendo en la construcción de la arquitectura, se oponen a la idea de forma tal como había sido entendida en las arquitecturas anteriores, es decir, a una forma que se realiza teniendo como objetivo principal, o incluso exclusivo, su propia exhibición. Esto significa que cualquier edificio moderno debía dejar de tener entidad propia para tomar de otras cosas su sentido, de unas necesidades o de un programa, de unos elementos o unos métodos constructivos, de una nueva sensibilidad plástica.

Todos los parámetros sobre los que se erige la arquitectura moderna definen un amplio campo en el que cabe todo aquello que se oponga a una arquitectura sinónimo de arbitrariedad formal, todo aquello que pueda establecerse sobre bases ciertas, con la seguridad de las co-

sas motivadas. La forma no desaparece, ni siquiera deja de ser una condición fundamental de la arquitectura, pero se muestra incapaz de imponerse desde sí misma. La forma ha de ser encontrada, y utilizada, para servir a otros intereses. En este sentido, no puede decirse que la arquitectura moderna tratara de impedir el ejercicio de la forma por parte de los arquitectos, aunque tampoco lo patrocinara, con tal que este ejercicio tuviera como fin último la eficacia del edificio por encima de su dimensión estrictamente formal.

Por otra parte, no hay lugar en la arquitectura moderna para la individualidad del arquitecto ni para sus ideas personales. La forma arquitectónica no emana de la singularidad, sino de la fórmula, y una fórmula correcta tiene siempre validez universal. Cada momento de la arquitectura, cada experiencia realizada en una obra construida, por limitada y aislada que pudiera parecer, resultaba ser de una gran trascendencia para la arquitectura en general. Así, los arquitectos se asemejan a científicos que efectúan sus investigaciones parciales sobre sectores determinados, pero sobre esa base llegan a una síntesis y a una concepción arquitectónica universal. Lo que podrían haber sido experimentos aislados, en la arquitectura moderna aparecen siempre como partes integrantes de una expresión común.

El hecho de que la arquitectura moderna haga uso de un repertorio de formas no ligado a la arquitectura del pasado, junto con el de su fascinación por el mundo de la tecnología y los nuevos métodos constructivos, convierte a la vanguardia del siglo XX en un frente colectivo cuyos esfuerzos individuales confluyen, puede decirse que incluso confluyen fatalmente. No interesa en absoluto acentuar lo que un edificio tiene de singular o de expresión personal de un autor. Las formas típicas, objetivo último de su actividad, no son otra cosa que el resultado de la estrecha alianza entre lo que es propiamente arquitectura y la construcción —impersonal y científica—, alianza perfectamente posible en este caso, ya que tanto los elementos como la disciplina compositiva derivaban directamente de la construcción y de la industria.

Al cubrir, como hacía el clasicismo, el campo entero de la arquitectura, la arquitectura moderna supone la unión de una idea y de unos materiales sin que medie opción alguna. La forma, por tanto, carece de intencionalidad; simplemente se admite como lenguaje coherente y lleno de posibilidades para el arquitecto. Y este lenguaje de la arquitectura moderna, al ser homogéneo y universal, permite una técnica codificada sobre la manera correcta de construir, así como la formulación de unas reglas generales.

También como el clasicismo, la arquitectura moderna afirma el valor ornamental de sus propias formas, por lo que proscribió la entrada en los edificios de cualquier elemento decorativo ajeno a las formas de la modernidad.

Del mismo modo que la arquitectura clásica cristalizó en los órdenes, en su condición de repertorio formal extremadamente limitado, la modernidad trata de definir su ámbito formal propio a través de los, también cinco como los órdenes, puntos de la nueva arquitectura, que Le Corbusier establece en 1925. Cada uno de ellos es ya, efectivamente, una forma, no sólo una idea, pero una forma absolutamente necesaria y determinada desde unas condiciones ajenas a ella misma:

"*Los pilotis*: Investigaciones asiduas, obstinadas, han conducido a realizaciones parciales que pueden ser consideradas como descubrimientos de laboratorio. Estos resultados abren perspectivas nuevas a la arquitectura... La casa sobre pilotis... El hormigón armado nos proporciona los pilotis... La casa está en el aire, apartada del suelo; el jardín pasa bajo la casa...

Los techos-jardín: Razones técnicas, razones de economía, razones de confort, razones sentimentales, nos llevan a la adopción del terrado como cubierta.

La planta libre: En la casa, el hormigón armado aporta la planta libre. Los pisos ya no se han de superponer según la organización de los muros. Son libres. Gran economía del espacio construido, empleo riguroso de cada centímetro...

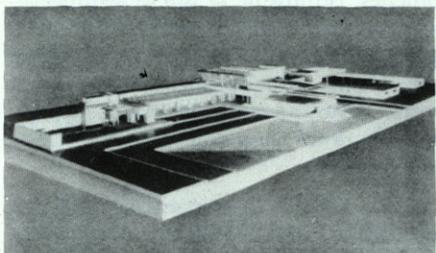
La ventana en anchura (o la pared acristalada): El hormigón armado ha revolucionado la historia de la ventana. Las ventanas pueden abrirse de un lado a otro de la fachada. La ventana es el elemento mecánico tipo de la casa...

(6) Theo van Doesburg, *Principles of Neo-Plastic Art*, Lund Humphries & Co. Ltd., London 1968, pág. 5-6 (originalmente fue publicado en 1925 como volumen 6 de la serie de libros de la Bauhaus, con tipografía de Moholy-Nagy).

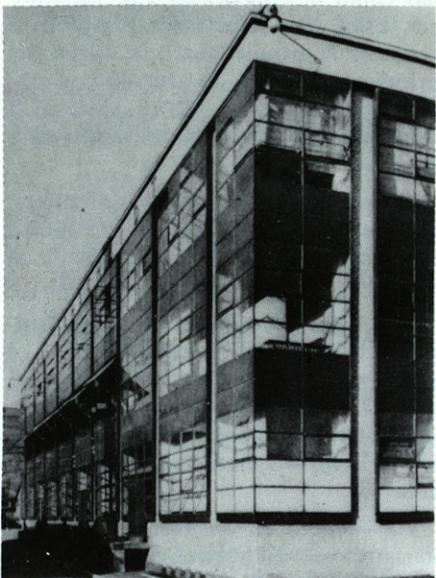
(7) Hans Schmidt, "Con che cosa si combatte la nuova architettura", manuscrito de 1927. Recogido en Hans Schmidt, *Contributti all' Architettura 1924-1964*, Franco Angeli Editore, Milano 1974, pág. 48-49 (original alemán de la Veb Verlag für Bauwesen, Berlín 1905).



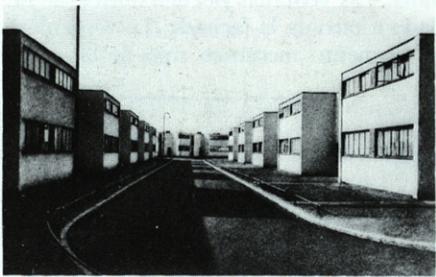
3



4



5



6

- 3 Casa Isabel Roberts. River Forest, Ill. (Estados Unidos). Frank Lloyd Wright. 1907.
 4 Proyecto para una casa en la Mesa. Denver, Co. (Estados Unidos). Frank Lloyd Wright. 1932.
 5 Fábrica Fagus. Alfeld (Alemania). Walter Gropius. 1910-14.
 6 Viviendas experimentales. Dessau-Törten (Alemania). Walter Gropius. 1926-28.
 7 Casa Ozenfant. París (Francia). Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1923.
 8 Casa doble para la Exposición del Werkbund. Weissenhofsiedlung, Stuttgart (Alemania). Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1927.
 9 Villa Stein. Garches (Francia). Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1927-28.

La fachada libre: Los pies derechos en retranqueo con respecto a la fachada, dispuestos en el interior de la casa. El suelo continúa en voladizo. Las fachadas ya sólo son ligeras membranas de muros aislantes o de ventanas.

La fachada es libre; las ventanas, sin ser interrumpidas, pueden abarcar toda una fachada" (8).

Y, tras los órdenes, los templos de la modernidad. En 1929, pocos años después de enunciados los cinco puntos de la nueva arquitectura, Le Corbusier esboza un camino que —desde la Maison La Roche, pasando por Garches y Stuttgart, conduce a la Villa Savoye— no puede verse sino como el camino de la búsqueda de la perfección.

A pesar de que en las formulaciones de Le Corbusier a que nos hemos referido, pudiera verse un germen de normativa formal —el uso de pilotis, la ventana corrida, etc.— no muy lejana a la misma idea de estilo, tendrían que pasar varias décadas para que se produjera en Europa, o al menos se reconociera como tal, la conversión de las formas de la arquitectura moderna en símbolos de sí mismas. Sin embargo, esta conversión se produce en América de un modo instantáneo, apenas introducidas allí las formas de la modernidad y apenas experimentadas por los propios profesionales americanos. La naturalidad con que todavía un arquitecto americano como Robert Stern sigue viendo a la arquitectura moderna identificada con el simbolismo de sus propias formas, hasta el punto de afirmar de una obra de William Lescaze que su "funcionalismo utilitarista fue a la larga un obstáculo para la comprensión inteligente por parte de los americanos de los ideales *estrictamente simbólicos* de la arquitectura moderna" (9), explica bastante el hecho de que la definición del gran estilo de la modernidad se lleve a cabo en América y en una fecha relativamente temprana, cuando algunos de los grandes maestros europeos no eran más que promesas y los arquitectos americanos apenas habían tenido tiempo de abandonar un eclecticismo dominante sólo dos años antes de la gran exposición de 1932.

Efectivamente, entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932 se inicia formalmente la instalación de la arquitectura moderna en América y, simultáneamente, su conversión en estilo. Entre estas dos fechas, y patrocinada por una serie de personalidades que estaban apoyando en sus respectivos países el desarrollo de la arquitectura moderna, se expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la obra de nueve arquitectos, bajo el lema general de "Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna". Signi-



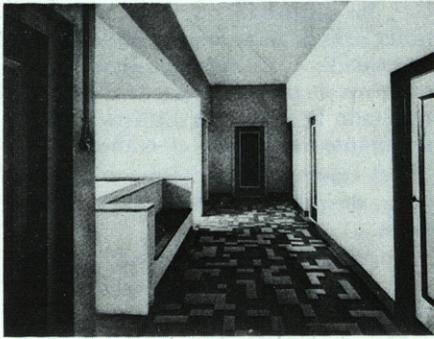
7



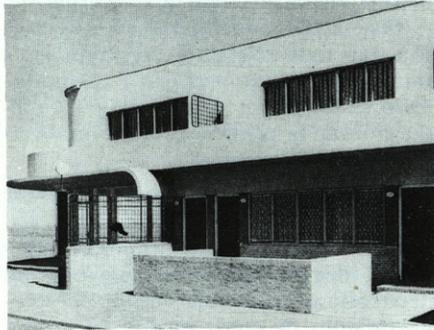
8



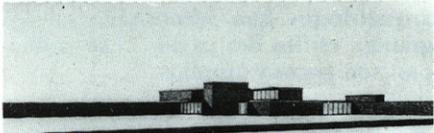
9



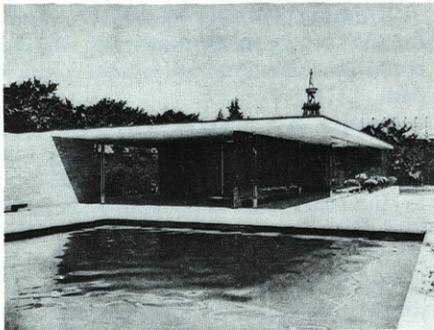
10



11



12



13



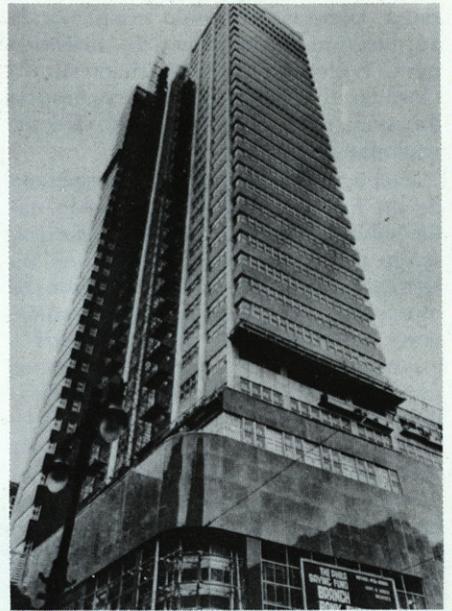
14

ficativamente, existe un cierto equilibrio entre la representación europea y americana; cuatro arquitectos son europeos, otros cuatro arquitectos o firmas son americanos, y el noveno corresponde a una figura puente entre Europa y América. La exposición se realiza de la forma más convencional —como una secuencia de las obras de los diferentes autores, acompañadas de una biografía y comentario de cada uno de ellos— y la selección se basa en la condición de estos arquitectos de representantes destacados —“leading exponents”— de la arquitectura moderna en Europa y América: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J.J.P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Richard Neutra y Monroe & Irvin Bowman.

En la introducción a la Exposición, que escribe Alfred H. Barr, tras reconocer el papel fundamental que las exposiciones han jugado en la formación de la arquitectura americana de los últimos cuarenta años —la Columbian Exposition, celebrada en Chicago en 1893, la del concurso para el Chicago Tribune de 1922, y la Exposición de Artes Decorativas, celebrada en París en 1925—, se hace notar el carácter singular de esta Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna. En todas aquellas exposiciones anteriores se habían hecho patente una gran diversidad estilística —confusión estilística, dice Barr—, resultado lógico de la intervención de personalidades distintas y dispares, sin otra cosa en común que su momento histórico y, en todo caso, su trabajo sobre un mismo tema como era el del edificio del Chicago Tribune. Pero en la arquitectura moderna no sucedía nada parecido. Parecía como si el simple hecho de reunir la obra de nueve arquitectos hubiera hecho saltar todas las barreras nacionales y culturales, para aunar en una única empresa toda la arquitectura del momento. El estilo estaba allí, en las obras de Oud y de Neutra, de Lescaze y de Le



15

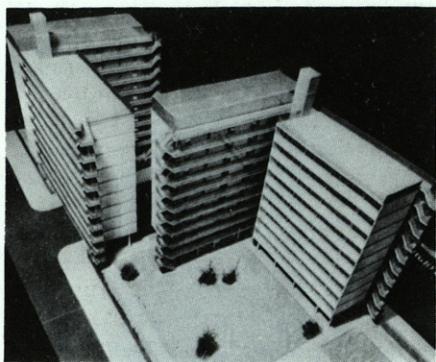


16

(8) W. Boesiger y H. Girsberger, *Le Corbusier 1910-1965*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1971, pág. 44.

(9) La cita original es la siguiente: “...as a polemical tool it was so closely related to the principles of utilitarian functionalism that it became, in the long run, an obstacle to the intelligent comprehension by Americans of the *strictly symbolic* ideals of modern architecture” (el subrayado es del autor). Robert A.M. Stern, *George Howe: Toward a Modern American Architecture*, Yale University Press, New Haven & London 1975, pág. 94.

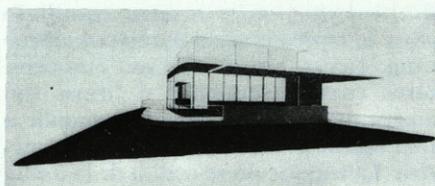
- 10 Casa en Noordwijkerhout (Holanda). J. J. P. Oud en colaboración con Theo van Doesburg. 1917.
 11 Casas para trabajadores en Hook (Holanda). J. J. P. Oud. 1927.
 12 Proyecto para una casa de campo de ladrillo. Ludwig Nies van der Rohe. 1922.
 13 Pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona. Ludwig Mies van der Rohe. 1929.
 14 Apartamentos Beaux Arts. Nueva York (Estados Unidos). Raymond Hood. 1930.
 15 Edificio McGraw-Hill. Nueva York (Estados Unidos). Raymond Hood. 1931.
 16 Edificio para la Philadelphia Saving Fund Society. Philadelphia, Pa. (Estados Unidos). George Howe y William Lescaze. 1931-32.



17



18



19



20

- 17 Proyecto para un conjunto residencial en las calles Chrystie-Forsyth. N. Y. (Estados Unidos).
 18 Casa Lovell. Los Angeles, Cal. (Estados Unidos). Richard J. Neutra. 1929.
 19 Proyecto para una pequeña casa prefabricada. Monroe e Irving Bowman. 1930.
 20 Proyecto para los Apartamentos Lux. Evanston, Ill. (Estados Unidos). Monroe e Irving Bowman. 1931.

Corbusier. No importaba cual fuera la causa, porque el acuerdo existía ya; la arquitectura moderna era un auténtico nuevo estilo que, por su aparición simultánea en diversos países y por su amplia difusión, debía llamarse Estilo Internacional (10).

Esta eclosión espontánea e inesperada de un Estilo Internacional cuando nadie había tratado de presentar en la exposición una arquitectura homogénea, no resulta sin embargo hoy tan evidente como parece que lo fue para los organizadores, sobre todo si nos detenemos a examinar tanto las obras y arquitectos presentes como los comentarios individuales que escribe Henry-Russell Hitchcock —a excepción del de Mies van der Rohe, que escribe Philip Johnson— sobre ellos. Aparte de su no utilización de las formas o estilos históricos, un criterio más negativo que positivo, resulta difícil ver una homogeneidad en las obras presentadas sin el auxilio de unas categorías que permitieran ver todas ellas como parte de un mismo sistema; que la estructura de hormigón fuera equivalente a la de acero, que las plantas de Wright fueran equivalentes a las de Mies van der Rohe, que las villas o fábricas europeas fueran equivalentes o al menos pudieran ser comparadas en un plano de igualdad, con los rascacielos americanos.

Este esfuerzo decisivo para la arquitectura moderna, de reconocer primero y tratar de definir después un Estilo Internacional, fue llevado a cabo concretamente a raíz de esta Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna. Ya que, en paralelo con la propia Expo-

sición, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson van a acometer una tarea que iba mucho más allá que la biografías de los arquitectos que ellos mismos habían escrito e incluso que las declaraciones de Alfred Barr en cuanto a la existencia de una confluencia estilística de las obras presentadas. Porque lo que todavía son en Alfred Barr unos principios —el principio del volumen, los principios de la regularidad y la flexibilidad, y el principio de la perfección técnica— basados en factores técnicos y utilitarios (recorremos que el principio de la perfección técnica es el que aglutina todos los aspectos relativos a la composición y a la ausencia de ornamento), pasarán a ser, en manos de Hitchcock y Johnson, principios puramente formales, capaces de definir un estilo coherente y universal.

Tras la Exposición de 1932, la arquitectura moderna será, por tanto, reconocida como estilo y cobrará ese carácter de producto terminado, de sistema formal unitario, que quedará para siempre ligado a su propia entidad como movimiento. Sin embargo, el estilo que Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson definen en su introducción a *The International Style*, de 1932, nada tiene que ver con la idea de los estilos históricos; en primer lugar, porque se trata de un estilo para toda la arquitectura y, en segundo lugar, porque su disciplina toca la esencia misma de la arquitectura. El panorama en el que, o mejor contra el que se dibuja el nuevo estilo, es, según Hitchcock y Johnson, el del caos del eclecticismo y la multiplicidad de estilos:

“...las dificultades de reconciliar cualquier tipo de revivalismo con las nuevas necesidades y los nuevos métodos constructivos de nuestra época ha dado como resultado la confusión estilística reinante durante los últimos cien años...

...el caos del eclecticismo ha servido para desprestigiar la misma idea de estilo...

En el siglo XIX no había un estilo, sino estilos, y la idea de estilo implicaba siempre una elección”.

El nuevo estilo, en cambio, significaba una alteración total de esta situación: “Este estilo contemporáneo, que existe ya en todo el mundo, es unificado e inclusivo, no fragmentario y contradictorio como lo era gran parte de la producción de la primera generación de arquitectos modernos...”.

El nuevo estilo era un sistema que permitía trabajar dentro de él y que estaba regido por unos principios generales:

“La idea de estilo como marco de un desarrollo potencial ha surgido del reconocimiento de unos principios subyacentes al mismo, análogos a los que los arqueólogos han identificado en los grandes estilos del pasado. Los principios son pocos y amplios...”.

Y el nuevo estilo estaba sustentado por un conjunto de obras suficientemente numeroso:

“Durante la última década, se han producido suficientes monumentos notables como para reclamar su validez y vitalidad...” (11).

Después de establecer la naturaleza del nuevo estilo, Hitchcock y Johnson pasan a definir los principios rectores del Estilo Internacional como codificación de una disciplina formal ya aceptada —necesariamente aceptada— por los arquitectos del momento. Y si en los manifiestos de los arquitectos, podía siempre encontrarse alguna afirmación de que las preocupaciones formales y compositivas quedarán al margen del trabajo del arquitecto, en la codificación de Hitchcock y Johnson de la arquitectura moderna, encontramos un énfasis casi exclusivo en el tema de la composición. Al servicio de la composición estarán los tres principios fundamentales: el de la arquitectura como volumen, el de la regularidad, y el de la ausencia de decoración añadida:

“Existe, en primer lugar, una concepción de la arquitectura como volumen, en vez de como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría como medio fundamental para ordenar el diseño. Estos dos principios, que se completan con un tercero que proscribía la decoración aplicada arbitraria, son los que definen las producciones del Estilo Internacional” (12).

Disponiendo ya de este marco general, establecido mediante unos principios

universales, de este código estilístico explícito de la modernidad, no había necesidad de seguir siendo restrictivos ni de mantener en la publicación sobre el Estilo Internacional las mismas limitaciones y equilibrios que en la Exposición del MOMA. Toda la casuística de obras concretas que Hitchcock y Johnson incluyen al final de su libro no está ahí, como lo estaban los nueve arquitectos de la Exposición, para hacer patente la existencia de un estilo. Una vez reconocida esta existencia y adquirido un cierto status independiente por parte del Estilo Internacional, las obras ofrecen, por un lado, el valor de su propia acumulación y, por otro, el de ilustrar las desviaciones posibles dentro de los cánones del estilo. Esta es la razón de que cada uno de los ejemplos se acompañe de un comentario crítico, en forma de anotación escueta, en el que se pone de relieve, sobre todo, aquello que lo separa del canon construido.

El casi centenar de obras que sustentan este Estilo Internacional corresponde a un intervalo temporal de sólo cinco años, entre 1926 y 1931, sin ningún límite, ni local ni tipológico; se incluyen tanto arquitectura doméstica como arquitectura pública, edificios de gran tamaño y edificios pequeños, arquitectura industrial y comercial, diseños de interiores y planeamiento de barrios enteros. Con respecto a la Exposición del MOMA, el Estilo Internacional supone una concentración en el tiempo y una ampliación en el espacio, y en él las obras no se presentan como pasos en el camino hacia un nuevo estilo o como profecías sobre el futuro —por esta razón tanto Frank Lloyd Wright como Raymond Hood y los hermanos Bowman son eliminados—, sino como auténticas realidades, como presencia concreta de los principios de Estilo Internacional.

Como decíamos, los criterios en que se basan los comentarios que acompañan a cada una de las obras se refieren, invariablemente, a sus logros o defectos compositivos. Así se señalan, por ejemplo, el peso excesivo de un elemento que desequilibra el conjunto o la ruptura de la uniformidad en los muros o en las líneas de ventanas como inconsistencias estilísticas, de la misma manera que podría señalarse una inconsistencia en la utilización del sistema clásico.

Se destaca la admirable composición del edificio Van Nelle, de Brinkman y Van der Vlugt (1928-30):

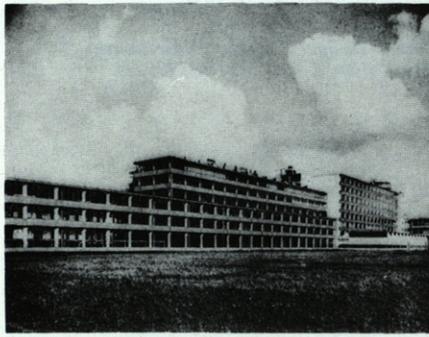
21 Fábrica Van Nelle. Rotterdam (Holanda).
Brinkman y Van der Vlugt. 1928-30.

22 Vivienda doble. Brno (Checoslovaquia).
Otto Eisler. 1926.

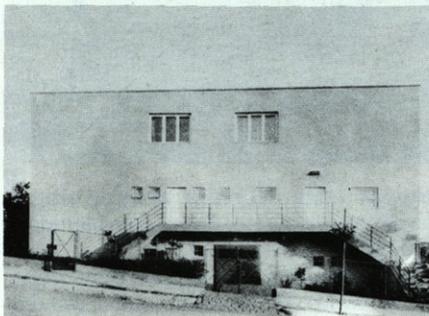
23 Edificio de la Bauhaus. Dessau (Alemania).
Walter Gropius. 1926.

24 Siedlung Rothenberg. Kassel (Alemania).
Otto Haesler. 1930.

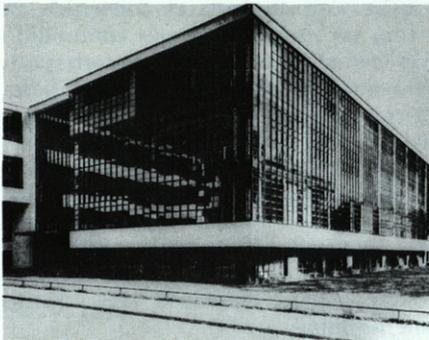
25 Fábrica Jakob Kolb. Zürich (Suiza).
Kellermüller y Hofmann. 1930.



21



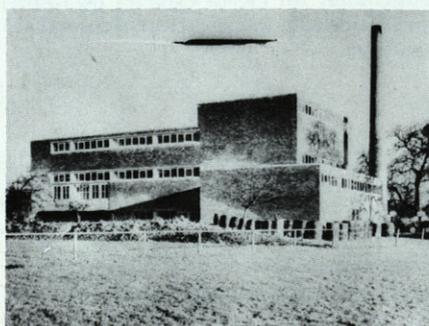
22



23



24



25

“Edificio industrial compuesto admirablemente de tres partes, cada una de ellas destinada a una función distinta, pero dominadas todas por la misma regularidad estructural”.

La excesiva variedad en el tamaño de los huecos y de los espacios que los separan, al tiempo que un gran dominio de la composición asimétrica, en las casas adosadas de Otto Eisler (1926):

“Una correcta composición asimétrica. La variedad es excesiva tanto en los tamaños como en los espaciamientos de las ventanas de la primera planta, por haber intentado lograr un ritmo progresivo...”

La presencia, contra las prescripciones del estilo, de una cornisa de coronación sobre los muros acristalados del edificio de la Bauhaus, de Walter Gropius (1926):

“Los talleres tienen cerramientos totalmente transparentes. Una magnífica ilustración del uso de los planos de cristal como material superficial. La proyección hacia fuera de la cubierta es desafortunada, sobre todo en la entrada situada a la izquierda”.

La introducción de terrazas y volúmenes salientes alojando las escaleras, que rompen lo que de otro modo hubiera sido una distribución regular de las ventanas, en un bloque de viviendas en el Siedlung Rothenberg, de Otto Haesler (1930):

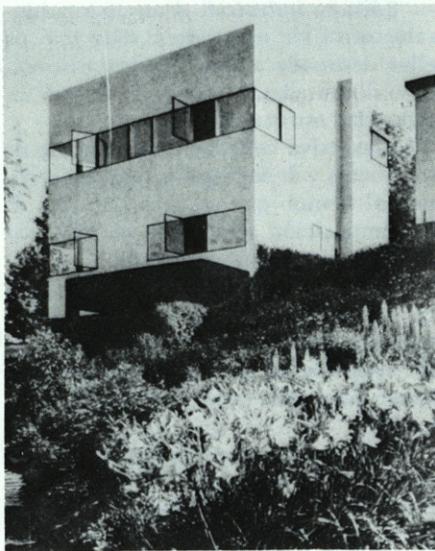
“Las largas bandas de ventanas son posibles gracias a la construcción con estructura de acero. Las terrazas y las gruesas cubiertas de las escaleras rompen de un modo desagradable la regularidad de la fenestración. El escalonamiento de

(10) Introducción de Alfred H. Barr al catálogo *Modern Architecture International Exhibition*, Arno Press, New York 1969, pág. 12-17 (reedición del original publicado por el Museum of Modern Art en 1932).

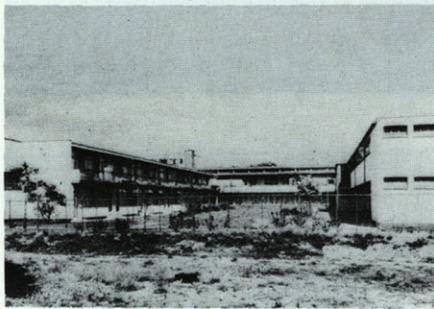
(11) Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson *The International Style*, W.W. Norton & Company Inc., New York 1966. Citas tomadas de la “Introduction: the Idea of Style”, de la obra del mismo título publicada originalmente en 1932, pág. 17-21.

(12) *The International Style*, op. cit. Introducción, pág. 20.

(13) *The International Style*, op. cit. Los comentarios de las ilustraciones que se citan corresponden, respectivamente, a las págs. 109, 133, 141, 153, 161, 165 y 215 de la citada edición de 1966.



26 Casa Lenglet. Uccle (Bélgica).
H. L. de Koninck. 1926.
27 Asilo Budge. Frankfurt (Alemania).
Mart Stam y Karl Moser. 1929-30.



la línea de cornisa aporta, sin embargo, una interesante variedad al sistema general de regularidad".

La utilización de unidades distintas en las puertas y en las ventanas en la fábrica Jakob Kolb, de Kellermüller & Hofmann (1930):

"Edificio de bajo presupuesto, al que se le ha dado carácter arquitectónico por medio de la distribución de las puertas y de las ventanas estandarizadas. Desgraciadamente, las puertas no utilizan las mismas unidades que las ventanas".

La cualidad de plano absoluto de los muros de la casa Lenglet, construida cerca de Bruselas por H.L. de Koninck (1926):

"El plano del muro no aparece roto ni por los relieves de las carpinterías de las ventanas ni por el remate de la cubierta".

El mérito estético del asilo de Frankfurt, de Mart Stam y Karl Moser (1929-31):

"Las estancias comunes conectan dos alas de apartamentos de una habitación orientados al Sur. Aún cuando haya sido construido por unos arquitectos que afirman guiarse exclusivamente por consideraciones económicas y funcionales, el edificio posee un auténtico mérito estético" (13).

Todas estas precisiones compositivas que Hitchcock y Johnson hacen con respecto a las obras construidas que incluyen en su libro, ponen en evidencia, una vez más, que los principios enunciados por ellos son unánimemente tenidos en cuenta por los arquitectos, incluso cuando los resultados no son todo lo perfecto que el propio estilo exigiría. El estilo no sólo es internacional, unificado, esencial y capaz de ser codificado en unas normas generales, sino que, como demuestra el comentario sobre el asilo de Stam y Moser, es también necesario. El Estilo Internacional demostraba, a su vez, la imposibilidad del arquitecto moderno de

situarse fuera del estilo, aunque ningún parámetro estético fuera considerado a la hora de proyectar.

La necesidad de forma, como ingrediente básico del clasicismo de la modernidad al que ya hemos aludido, aparece con una fuerza aún mayor cuando la arquitectura moderna es convertida en estilo, un estilo tanto más confundido con la pura forma cuanto más corresponde a una arquitectura que se manifiesta despreocupada por la forma. De la misma manera que hoy nos resultaría inconcebible un clasicismo sin la codificación de sus formas llevada a cabo por los tratadistas, nos resulta inconcebible una arquitectura moderna sin la codificación estilística de Hitchcock y Johnson, sin contar con su existencia como Estilo Internacional.

Y hay, por fin, otro matiz inequívocamente clasicista en la arquitectura moderna que pocas veces se ha presentado con tanta nitidez a lo largo de la historia, esto es, su voluntad de perfección. El Estilo Internacional se define, precisamente, como ese grado de máxima perfección, respecto al cual las obras concretas se desvían más o menos, se acercan más o menos. Es así como se entiende que el mayor empeño, tanto de los maestros como de los historiadores y críticos de la modernidad, fuera el de realizar o encontrar las obras canónicas del estilo y que todavía hoy se reconozca en obras como la Villa Savoye o la casa Tugendhat un cierto carácter de canon construido, de encarnación material de una idea.

En el momento en que se inaugura la lucha contra la modernidad, a finales de la década de los años sesenta, tanto los viejos maestros como algunas nuevas figuras siguen haciendo un uso amplio de las formas y los presupuestos de la arquitectura moderna y tratan de extenderlas

hasta el límite de lo posible. Los edificios que están construyendo en estos años en América tanto Le Corbusier como Paul Rudolph o Louis Kahn —con pilotis robustos, amplios voladizos, acabados exteriores e interiores de hormigón, organizaciones abiertas o indefinidas— se ven, sin embargo como intentos ambiciosos y al mismo tiempo inútiles por mantener el viejo estilo, aquella nueva arquitectura que va a sufrir precisamente en estos años una súbita conmoción y un ataque lanzado contra ella desde múltiples frentes.

Tales ataques tenían como objetivo primero el propio Estilo Internacional como encarnación explícita del sistema formal de la modernidad. Por una parte, uno de sus creadores, Henry-Russell Hitchcock, concluía en 1966 su tarea de aniquilar el estilo emprendida en 1951 en su artículo "The International Style Twenty Years After". Por otra parte, los nuevos arquitectos ponían todo su empeño en demostrar el carácter limitativo de la ortodoxia formal de la modernidad, de estilo al que había que combatir en nombre de una nueva sensibilidad.

La posición de Hitchcock con respecto al Estilo Internacional ya era en 1951, como demuestra el artículo citado, claramente crítica y revisionista de sus propias afirmaciones de 1932. Como historiador que es, Henry-Russell Hitchcock trata por todos los medios de extender y abrir la arquitectura moderna a las corrientes y autores que ya se habían dado a conocer entonces, incluso al margen de los dogmas del Movimiento Moderno. La idea de estilo general y unificado comienza a tambalearse y a perder consistencia en el momento en que Hitchcock trata de englobar dentro de la arquitectura moderna a toda la casuística y la diversidad real de la arquitectura de mediados de siglo. Y ello lleva a que él mismo afirme su desconfianza en que exista realmente un único modelo o programa para la arquitectura del siglo XX:

"A muchos esta afirmación (del estilo en 1932) les parecerá dogmática y arbitraria... ¡y cómo!. Un cuarto de siglo después de que el edificio de la Bauhaus en Dessau, de Gropius, y el Pabellón de l'Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, de Le Corbusier, comenzaran a poner en evidencia que existía algo así como un programa general y compartido para una nueva arquitectura, no hay por qué seguir considerando que el Estilo Internacional sea el único modelo o programa adecuado para la arquitectura moderna".

Ciertas obras y ciertos arquitectos desafiaban y cuestionaban con su existencia la identificación de una arquitectura

simplemente adjetivada moderna con el Estilo Internacional:

"La obra de numerosos arquitectos de calidad como Frank Lloyd Wright, que no tiene ningún reparo en afirmar su oposición a los supuestos dogmas del Estilo Internacional, ciertamente, pertenece a la arquitectura moderna con tanto derecho como la de Gropius y Le Corbusier".

Resulta dudoso, por tanto, que pueda hablarse de un estilo como propio de la arquitectura del siglo XX, a la vista de la variedad y divergencia de sus producciones:

"Rechazar hoy una libertad de elección semejante, simplemente porque hace 25 años el desarrollo de la arquitectura moderna comenzó a mostrarse convergente, es ciertamente una forma de academicismo..., la arquitectura moderna en los años cincuenta ha de tener de nuevo sitio para una gama tan variada, por no decir tan divergente, de efectos como la Maison du Peuple, de Victor Horta, en Bruselas, de 1897, un temprano edificio moderno con demasiada frecuencia olvidado ahora, o el Club de Golf en River Forest, de Wright...".

Los principios del Estilo Internacional resultan ya demasiado estrechos y restrictivos:

"Demasiado escasos en número y demasiado estrechos, diría yo, en 1951, que son los principios que con tanta firmeza enunciamos en 1932."

El Estilo Internacional sólo puede ser una mera referencia para una producción arquitectónica que muestra interpretaciones dispares de sus prescripciones y de sus principios:

"Entre el extremo de la interpretación flexible, por parte de uno de los que originalmente contribuyeron a definir el Estilo Internacional, y el otro extremo de la aceptación parcial, y hasta en ocasiones incompleta, de sus dogmas por parte de aquellos más opuestos a él, se agrupa la mayor parte de la producción arquitectónica del momento" (14).

En su afán por dar al Estilo Internacional una elasticidad y unas posibilidades de ampliación de su campo de las que carecía en la formulación de 1932, Hitchcock no sólo incorpora en este "Twenty Years After" a aquellos arquitectos que, como Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto, son para él indiscutiblemente arquitectos modernos, sino que realiza al mismo tiempo una recuperación hacia atrás que va desde el edificio de Correos de Otto Wagner y la Fábrica de Turbinas de Peter Behrens, hasta el proyecto de Wright para el Club Náutico de Yahara y la iglesia Le Raincy de Perret. El resultado de este intento, el intento de un historiador, de abrir el Estilo Internacional a la diversidad y a

la historia es su afirmación final de que, a la vista de los acontecimientos que han tenido lugar en la arquitectura entre 1932 y 1951, lo mejor será olvidarse de que alguna vez existió ese llamado Estilo Internacional.

Ahora bien, si en 1951 Henry-Russell Hitchcock todavía reconocía en un cierto sentido la continuidad de la arquitectura del momento con lo que había sido el Estilo Internacional —la Glass House, de Philip Johnson, de 1949, sería una evidencia al menos de la continuidad de la línea miesiana—, a pesar de haberse visto desbordado éste por una multitud de ramas dispares dentro de la propia arquitectura moderna, la conclusión, una vez traspasada la frontera de los años sesenta, es admitir definitivamente que el Estilo Internacional es algo acabado.

Pero aún hay más, entre esta conclusión que ofrece Hitchcock en su *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries* (15) de 1963 y la de su Introducción a la nueva edición de *The International Style* de 1966 existe una diferencia de matiz extremadamente interesante. Porque, frente a la afirmación anterior de que el Estilo Internacional pertenece por entero al pasado, ha tenido una pervivencia limitada y como tal ha sido universalmente reconocido, lo que hace Hitchcock en 1966 es negar su propia existencia. Esta negación, tanto de su existencia en el tiempo como de su existencia como ideal, lleva a uno de sus propios creadores a despojar al Estilo Internacional de aquello que había constituido su apoyo más firme: la validez normativa de sus principios y el amplio conjunto de obras que evidenciaban su condición de algo real. (Recordemos como niega explícitamente el carácter prescriptivo del libro y se refiere a dos de las obras de Le Corbusier y al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe como excepciones dentro de los criterios generales del Estilo Internacional).

Desde la perspectiva de los años sesenta, el Estilo Internacional no es para Hitchcock más que un fenómeno crucial, un punto en el tiempo, un momento en que la arquitectura moderna alcanza la cima de su desarrollo. No hay cuerpo general, ni conjunto de principios normativos, ni universalidad en las producciones de la arquitectura. Sólo hubo una incisión instantánea y fugaz en lo que, eso sí, era la esencia misma de la arquitectura:

"Me siento ahora con el deber de decir que el libro fue menos importante por lo que dijo que por el momento preciso en que lo dijo. Si lo hubiéramos escrito unos años antes —como yo escribí mi *Modern Architecture* en 1929, poco después de que el nuevo estilo se hubiera dado a conocer y se hubiera ganado el

reconocimiento, por no decir la aceptación, con motivo de la Exposición del Werkbund en Stuttgart de 1927 y los proyectos que realiza Le Corbusier en 1927-28 para el concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones —el canon de las obras construidas sobre las que se apoyaba nuestra designación del estilo se hubiera encontrado francamente incompleto, ya que las dos mejores casas del nuevo estilo— la Villa Savoye y la Casa Tugendhat —no habrían existido todavía. Si lo hubiéramos escrito unos años después... nos habríamos tenido que enfrentar con los diversos desarrollos de la arquitectura que estaban cambiando drásticamente el panorama internacional..." (16).

Esto es lo que queda realmente del Estilo Internacional, de la universalidad formal de la arquitectura moderna, en el momento en que comienzan a aparecer caminos alternativos y el llamado post-modernismo comienza a abrirse paso en la arquitectura del siglo XX. En el momento en que Robert Venturi publica su manifiesto anti-moderno *Complexity and Contradiction in Architecture* (17), en 1966, el Estilo Internacional es ya para Henry-Russell Hitchcock, su creador, sólo eso: el Estilo Internacional es la Villa Savoye y la Casa Tugendhat.

La lucha contra la arquitectura moderna emprendida en los años sesenta no es, por tanto, la lucha contra un enemigo real. La arquitectura moderna aparecía ya como algo distante que los

(14) Henry-Russell Hitchcock, "The International Style Twenty Years After", publicado en la revista *Architectural Record* (agosto de 1951). Las citas han sido tomadas de la reproducción del artículo en la edición de 1966 de *The International Style*, op. cit., pág. 237-243.

(15) Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, edición de 1963, Epílogo.

(16) *The International Style*, op. cit. Introducción a la edición de 1966, pág. viii - ix.

(17) Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, publicado originalmente por el Museum of Modern Art, New York 1966.

(18) Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, publicado originalmente por Marsilio Editori, S. P. A., Padova 1966.

arquitectos miraban desde fuera, sin sentirse como en otro tiempo impulsados hacia ella. Históricamente, la disolución de Estilo Internacional es ya una disolución efectiva cuando —con las referencias temporales de las obras escritas de Robert Venturi y de Aldo Rossi (18)— se abren las puertas a la crítica, a la historia y a los medios de comunicación en arquitectura. La reflexión crítica, la consideración de los precedentes históricos, el interés por lo popular, van a entrar en la arquitectura en principio como vías capaces de ensanchar un campo formal en exceso restrictivo, pero después ellos mismos se van a constituir en normas o restricciones alternativas que el arquitecto, consciente de la carencia de esa disciplina universal que existió de algún modo en la arquitectura moderna, impone voluntariamente a su obra. Sin embargo, esta disolución de la arquitectura moderna y su pérdida de vigencia a partir de los años sesenta, no va a impedir que la multiplicación de la arquitectura que tiene lugar, como auténtica explosión de la disciplina en una multitud de tendencias o estilos diferentes, tenga un componente esencial de negación de un estilo —unitario como lo era el Estilo Internacional— y de cualquier tipo de

reglas formales o principios estilísticos impuestos.

Ahora bien, desde una óptica bastante lejana a los primeros momentos de lucha contra la modernidad, hoy tratamos de conceder a la arquitectura de nuestra época un status positivo que la permita afirmarse al margen de los adjetivos post y de las insistentes denuncias de un supuesto fracaso de la arquitectura moderna. Y por ello, también el Estilo Internacional puede ser hoy visto de manera muy distinta a como lo fue en los años sesenta, tanto por los antiguos promotores de la modernidad como por los nuevos arquitectos que nada tuvieron que ver con ella.

Aun considerando las razones de Henry-Russell Hitchcock para concluir que, desbordado por la diversidad de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, el Estilo Internacional fue más una creación ilusoria que una realidad, hoy pensamos que hubo algo más que eso. Porque realmente, sí existió un momento en el que fue posible presentar a la arquitectura moderna en su totalidad, un momento en el que ésta pudo aparecer como el estilo que seguramente será el último en la historia de la arquitectura: el Estilo Internacional. Este estilo,

aunque fuera sólo algo que aparece, para desvanecerse inmediatamente después, ha dejado sin duda una profunda huella en la arquitectura al quedar como evidencia de un orden que, más que desarrollarse y perpetuarse en el tiempo como ha sucedido con otros estilos, puede observarse de una sola vez.

La amarga conclusión de Henry-Russell Hitchcock, en su introducción a la edición de 1966 de *The International Style*, admitiendo más que la muerte del estilo su inexistencia como realidad, queda para nosotros como el reconocimiento de ese momento particularmente brillante de la arquitectura moderna que habría permitido reconocer, por encima de las propias obras concretas, un cierto aire de universalidad. Sólo así se explica que toda la actividad de la arquitectura durante las primeras décadas del siglo XX —sin duda diversificada hasta el punto que hoy todos reconocemos— se vea como bañada por una misma luz e indisolublemente unida a ese instante en que, por última vez, fue posible en arquitectura hablar de la existencia de un único estilo.

María Teresa Muñoz

English Summary

The issue that the reader has in his hands today has no specific monographic theme. It consists of three well different main parts.

In the first place there is an essay published by Antón Capitel about the "Modern Madrid Architecture", the work is an interpretation of the *vanguard* of our most recent past, which is a critical overhaul of many of the most significant productions, analyzing the process which started with the Spanish triumph of *International style*, to end in the modern crisis that begins at the opening of the 70's.

The second part is made up of a series of professional constructions built in different parts of Spain and, in conjunction with the first essay, gives the name to this issue with the title "*Spanish Architecture*". They are works by José Luis de Miguel, Jaime Martínez Ramos, Carmen Bravo y Pilar Contreras; of the brothers Trillo and Antonio Martínez García; of Francisco Barrionuevo, of Elías Torres Tur and José Antonio Martínez Lapeña and of Francisco Artengo and J. A. Domínguez Anadón.

They are not presented as a unified theme, although the most important theme is housing and they try to

continue forming the story of Spanish architecture that is going to be told in different issues of the magazine.

The third part is made up of an essay about the "*International Style*" by our colleague María Teresa Muñoz which is strong part of her thesis, that was recently read in the Madrid school. We commemorate with it the 50th year of books from Hitchcock; that gave the name to the institutionalized time, the method that identifies with the modern orthodox.

Lastly and as a foreign addition it is published a house by the Japanese Tadao Ando, who was recently visiting Madrid, invited by the Architects College of Madrid, by the School of Architecture and the Spanish Museum of Contemporary Art, so that he could explain his works.

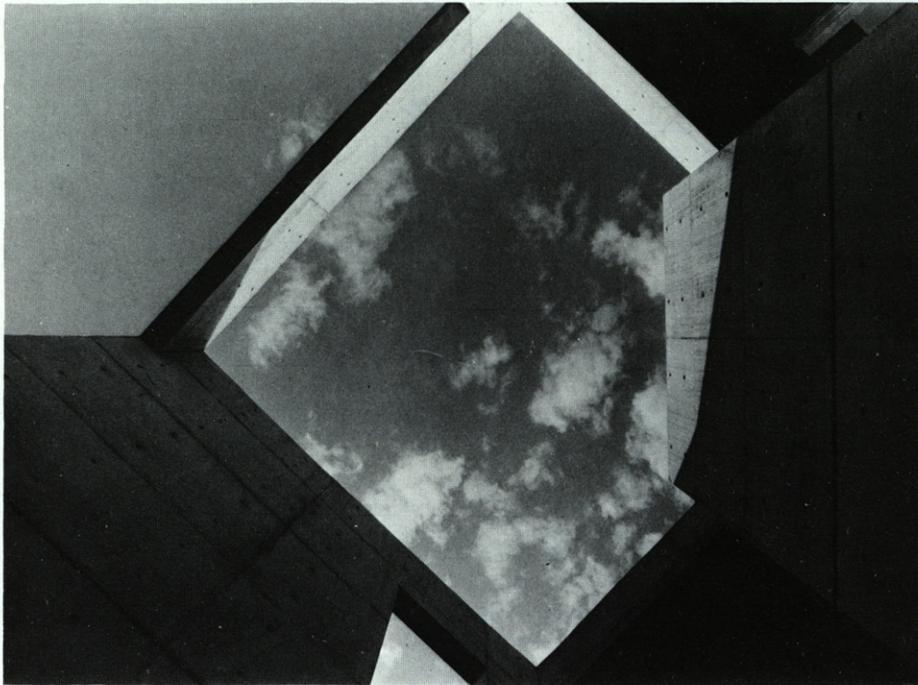
The three institutions have edited a small book about the visit —this magazine has included a bibliographic index in the last issue about this book— the promotor of this theme is our colleague Alberto Campo.

This issue is completed with the usual sections.

KOJIMA Housing

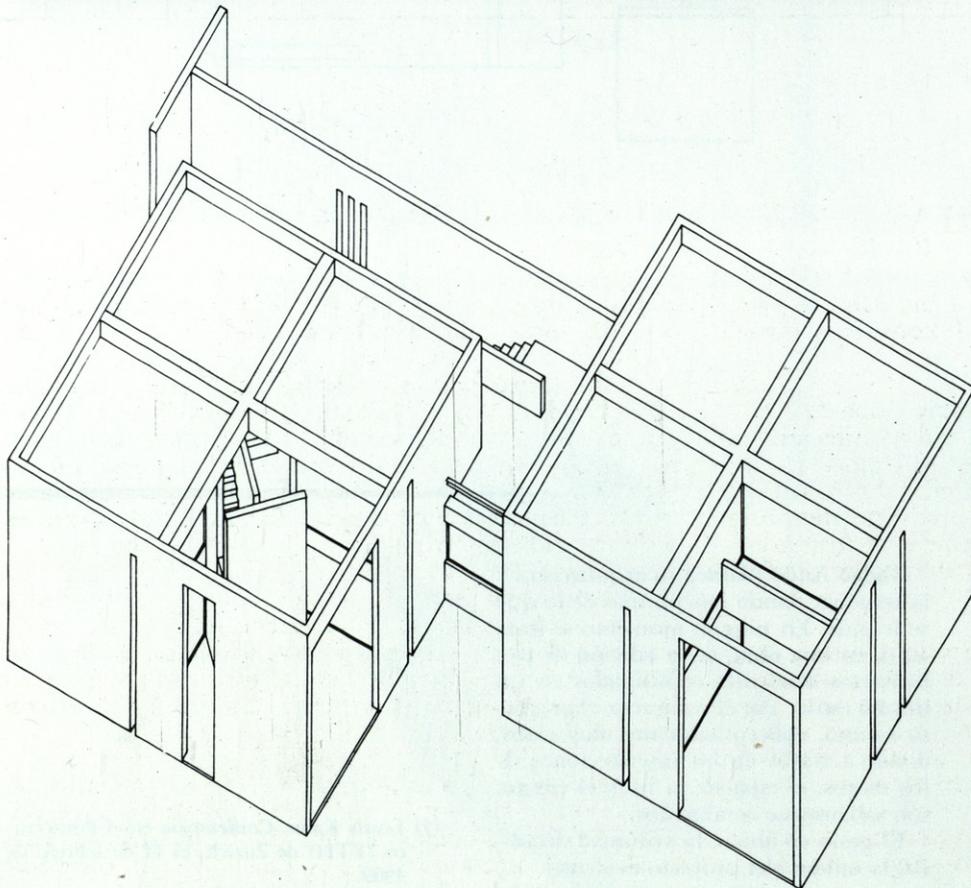
安藤忠雄建築研究所

TADAO ANDO, arquitecto & asociados



Situación: Okayama, Japón
 Diseño: Tadao Ando
 Terminación: Julio 1981
 Superficie del solar: 655 m²
 Superficie ocupada: 146 m²
 Superficie construida: 234 m²
 Estructura: Hormigón armado

Programa: 1.^a planta: entrada, comedor, sala de estar, baño y lavadero.
 2.^a planta: estudio y espacio disponible.



“Mi aspiración en este proyecto era demostrar que era posible conseguir un único espacio, cargado de intenciones, entretejiendo los diferentes estilos de vida de los usuarios, a través de la abstracción de la luz y del viento”.

El conjunto residencial Kojima, la última obra construida de Tadao Ando, puede considerarse como un paso más de este arquitecto en su constante intento de conseguir siempre, con temas cada vez más complejos, la unidad en todos y cada uno de sus trabajos.

Al modo de los grandes maestros, deja sobrada y perfectamente resueltos los presupuestos funcionales, obteniendo ese algo más que es la Arquitectura.

“Para mí, cuando veo un proyecto debo verlo como si fuera una sinfonía, que emerge sobre los espacios, la construcción y la luz. De momento casi no me importa si funciona o no. Sólo así entiendo si se han respetado los principios que, de algún modo, son eternos en aquel proyecto” (1).

Si las primeras obras de Tadao Ando partían de programas muy sencillos y se resolvían brillantemente en soluciones igualmente sencillas con gran naturalidad, sus últimos proyectos, en los que se van incorporando programas cada vez más complejos, siguen resolviéndose con los mismos criterios de unidad, “La simplicidad no es un fin en el arte, pero se llega a ella a pesar suyo, al aproximarse al sentido real de las cosas” (2).

El conjunto Kojima es un pequeño complejo de viviendas que contiene dos apartamentos y una casa para el hijo del propietario y su familia. Se quiso conseguir la mayor privacidad para los tres distintos usuarios, cada uno con su estilo de vida, todo ello en un mismo proyecto unitario.

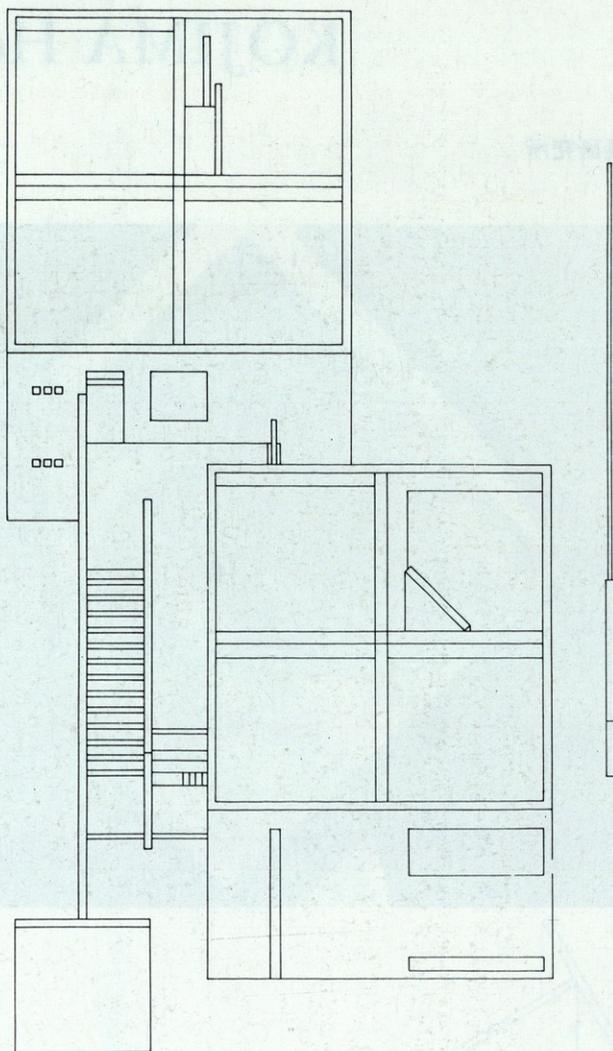
El esquema básico es de dos bloques de planta cuadrada que al desplazarse generan entre ellos diversos espacios de gran interés.

El espacio público al norte, es la entrada en dos alturas. Al sur aparece un patio de uso comunitario.

El muro situado, al norte, en línea recta hasta conectar con uno de los bloques (el de los dos apartamentos) define las tres diferentes entradas y aísla el conjunto de sus alrededores.

El foco es el patio común en el que los espacios, públicos y privados, aparecen y desaparecen entre las penetraciones de los diferentes muros.

Todas las superficies, exteriores e interiores, suelos y techos, están acabadas en hormigón visto. El espacio entra y sale, sale y entra con sorprendente naturalidad. “El diseñar tanto desde fuera hacia dentro como desde dentro hacia afuera, crea tensiones necesarias que nos ayudan a hacer Arquitectura. Ya que el interior es diferente del exterior, el muro, el punto de transición, pasa a ser un hecho arquitectónico” (3). “La Arquitectura como muro entre el interior y el exterior, es el registro espacial y el escenario de este acuerdo” (4).



Tadao Ando plantea su arquitectura y la resuelve, dando mucho más de lo que se le pide. En ningún momento se trata aquí, en esta obra, de la adición de tres proyectos diferentes coordinados en un mismo estilo. Por el contrario, el proyecto es uno, conceptualmente muy claro, donde a través de las intersecciones de los muros, el espacio, la luz y el viento, son sabiamente conducidos.

El gesto es único, la voluntad decidida, la unidad del proyecto evidente.

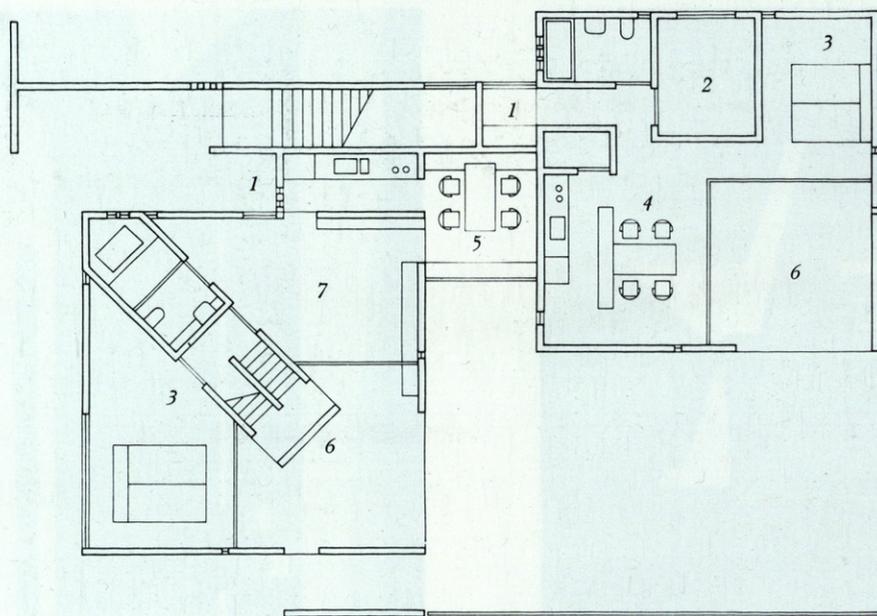
*Alberto Campo Baeza
Madrid, primavera de 1982*

(1) Louis Kahn. Conferencia en el Politécnico (ETH) de Zurich, el 12 de febrero de 1969.

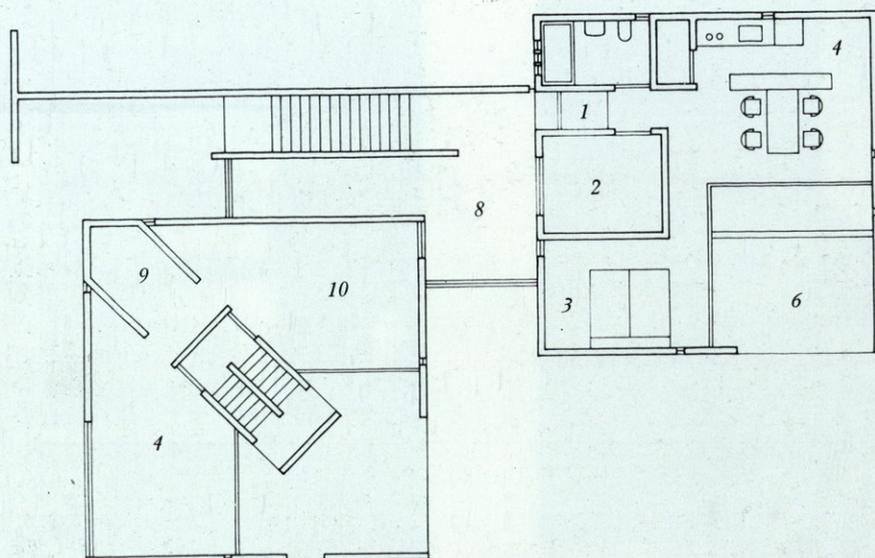
(2) C. Brancusi.

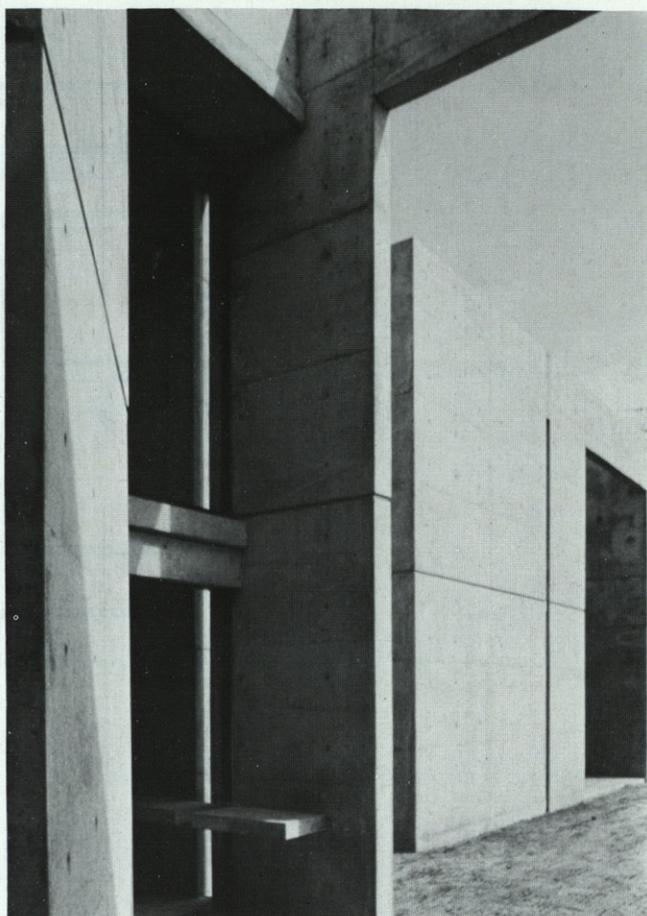
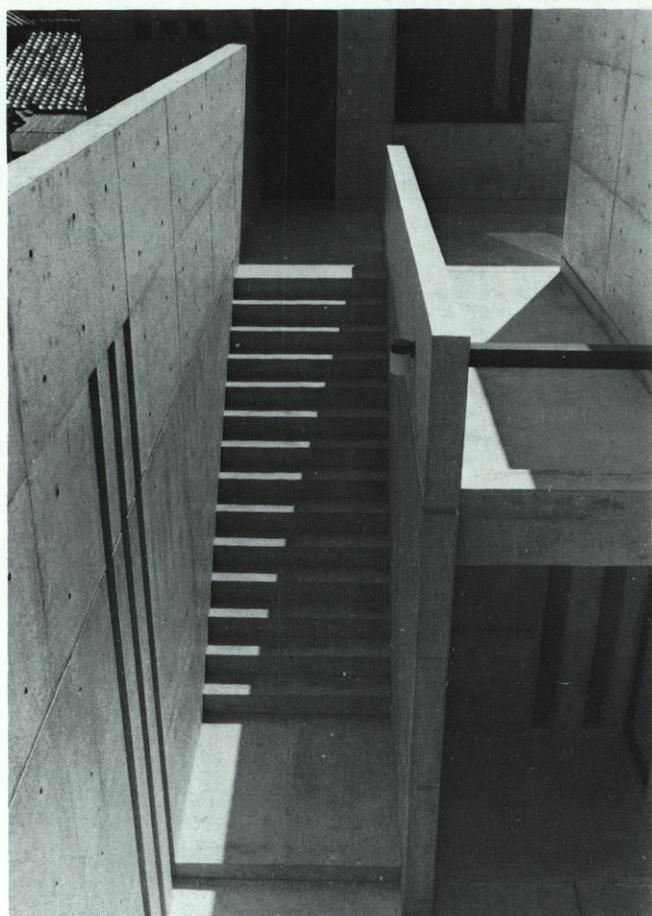
(3) R. Venturi. Op. Cit.

(4) R. Venturi. Op. Cit.



- 1 Accesos.
- 2 Cuarto de estar.
- 3 Dormitorio.
- 4 Estar Comedor.
- 5 Comedor.
- 6 Terraza.
- 7 Sala.
- 8 Patio.
- 9 Closet.
- 10 Estudio.







Libros

LA HISTORIA
INACABADA

Sobre la "Historia crítica de la arquitectura moderna" de Kenneth Frampton. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, 338 págs.

"Con una amplitud sin paralelo en otros períodos o culturas, la arquitectura del mundo moderno puede ser considerada como la contrapartida simbólica del cambio ideológico y filosófico. Las ideas crearon edificios y las ideas los destruyeron".

(pág. 7)

"Tras la publicación de "Construcción, vivienda y pensamiento", de Martín Heidegger, en 1954, era natural que la categoría de la Ilustración del "spatium in extensio", o espacio ilimitado, se viera cuestionada en el pensamiento arquitectónico por la noción más arcaica de "Raum" o lugar. El actual debate arquitectónico sobre los puntos estilísticos más delicados de lo moderno frente a lo post-moderno parece un tanto irrelevante a la luz de esta oposición".

(págs. 299-300)

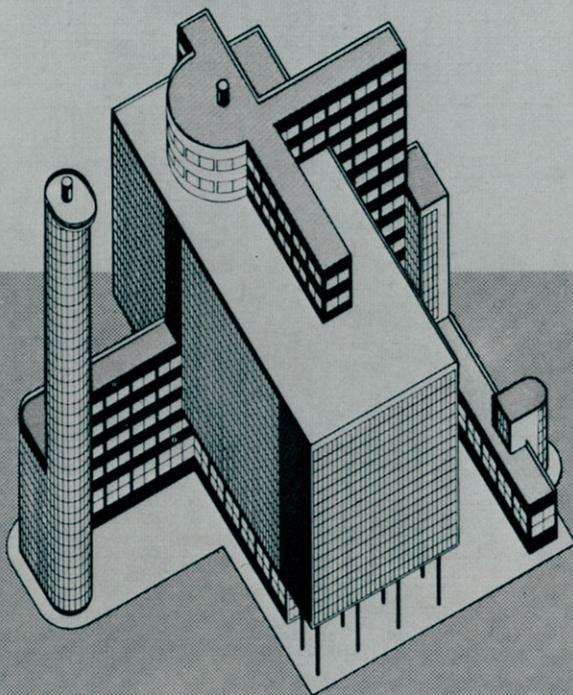
Escribir la historia de nuestro pasado reciente encierra siempre el problema de fijar el momento en que la misma se concluye. La historia es, por su propia naturaleza, algo que puede tener hitos, puntos de inflexión incluso, pero que no se detiene. Además, es especialmente difícil señalar esos puntos de cambio cuando no se tiene la perspectiva temporal suficiente para poder contemplar el pasado como algo a lo que ya no pertenecemos.

Sirva esta consideración preliminar para introducir el comentario a la "Historia crítica de la arquitectura moderna", de Kenneth Frampton, ya que el autor tiene que enfrentarse en ella con el problema

Historia crítica de la arquitectura moderna

Kenneth Frampton

GG



Estudio *paperback*

Grabado que representa a los trabajadores del Barón Hausmann demoliendo la Barrière de L'Etoile, de Ledoux, hacia 1860.



a que me acabo de referir. En efecto, Frampton elige obras de hasta 1978 para un libro que ya estaba publicado en la edición original inglesa en 1980. Y hace esto sin entrar a

debatir, sin embargo, la cuestión quizá más acuciente en que se debate la historiografía arquitectónica actual: en si podemos considerar a la arquitectura moderna como vi-

gente aún hoy, o si es obligado reconocer que hemos entrado ya —y desde hace al menos una década— en un período distinto al moderno, al que, a falta de una denominación más apropiada, se ha dado en llamar post-moderno. El autor elude discutir esta cuestión, lo que le permite no tener ni siquiera que tomar partido explícitamente por una u otra alternativa, aunque se suponga su inclinación por la continuación de lo moderno, y concluye su Historia con un ambiguo capítulo titulado "Lugar, producción y arquitectura: hacia una teoría crítica de la construcción", en el que aparecen mezclas arquitecturas e ideas sobre arquitectura tan dispares como las de Archigram, B. Fuller, los metabolistas japoneses, Piano y Rogers, Max Bill, Superstudio, N. J. Habraken, Giancarlo de Carlo, Robert Venturi, Aldo Rossi, Mario Botta, Leon Krier, Herman Hertzberger, Foster Associates, Atelier 5, Joseph Kleihues o John Portman. Con la invocación, quizá un poco extemporánea en este momento, de la figura de Aalto como artífice de una arquitectura en la que el interés formal de la propuesta arquitectónica no suponga la pérdida de la sensibilidad concreta hacia el detalle, Frampton denuncia la pérdida de contenido y la reducción constructiva a que está sometida la edificación actual y acaba recordando la aseveración heideggeriana de que construir, habitar, cultivar y fueron en otro tiempo indivisibles.

Por muy sugerente que sea esta referencia al pensamiento de Heidegger, no parece que quepa mantener serias dudas sobre la vaguedad de una conclusión que permite al autor —en contra de lo que su condición de crítico haría suponer— suspender el juicio y no mostrar su preferencia por ninguna de las tendencias apuntadas y, amparándose en su otra condición —la de historiador— presentar un panorama más contemporizador que puramente desapasionado y ofrecer la mezcla de imágenes finales antes aludidas, que dejan sumido al lector en una perplejidad un tanto de-

sorientada en cuanto a cómo pueden recuperarse esos contenidos que la arquitectura ha perdido y, sobre todo, en cuáles deben ser las formas construidas que los alberguen.

Hago esta crítica inicial a la Historia que comento, ya que a una obra como la de Frampton, que trata tanto de mostrar las bases socio-económicas e ideológicas de la producción arquitectónica como de llevar a cabo un análisis formal de la misma, parece poder pedírsele una toma de postura más decidida en cuanto a la relación ideología-forma arquitectónica en el momento actual y a lo largo de todo el período tratado. Por otra parte, la pretensión de dar, en un escrito tan necesariamente comprimido, desde las claves ideológicas hasta las puramente formales, lleva a dejar reducidas en muchos casos las observaciones a meras etiquetas que, a falta de una verdadera explicación, han de tomarse sólo como simples sugerencias. Y, además, resulta sorprendente que una obra como ésta, que concluye proponiendo como solución para la arquitectura una cuidada atención a la solución de los detalles, se encuentre tan desprovista de consideraciones sobre la construcción al reflexionar sobre las distintas arquitecturas de las que se ocupa a lo largo de su recorrido. Todo esto hace más inesperado un final en el que no se apuesta por ninguna opción ideológica concreta, como cabría esperar, y sí en cambio por una utópica recuperación de la armonía entre las actividades esenciales del hombre, la cual se revelaría en la perfección de los detalles, en el "Dios está en los detalles", de Mies, que Kenneth Frampton recoge como cita.

Si es un problema elegir el momento en que se pone fin a una historia, no lo es menos decidir dónde se sitúa su origen. Aquí, Frampton insiste en la postura tradicional en la historiografía de la arquitectura moderna que la hace comenzar a mediados del siglo dieciocho, siguiendo a autores que estudian sus orígenes, ya desde el punto de vista formal, ya desde el de las ideas subya-

centes. Así, considera al neoclasicismo de los arquitectos de la Ilustración como punto de arranque, al igual que hiciera Emil Kaufman en su "De Ledoux a Le Corbusier", y coincide también con Peter Collins, que en su "Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución" da el año de 1750 como momento inaugural de la nueva época. Con esa fecha comienza también Frampton la primera parte de su obra, que trata de las transformaciones de cultura arquitectónica, territoriales y técnicas que hicieron posible la arquitectura moderna.

La segunda parte, cuerpo principal del libro, está organizada como serie de capítulos cortos, dedicado cada uno de ellos a la obra de un arquitecto o de un determinado grupo, considerados como de importancia significativa en el cuerpo global de la arquitectura moderna. Pienso que en esta organización radica uno de los grandes aciertos de la obra. El reconocer que ya no se puede tratar la arquitectura moderna como un cuerpo monolítico, sino que es preciso considerar una serie de personalidades y de movimientos, y la aportación propia de cada uno de ellos es algo que ayuda a acercarse a la realidad histórica, a la vez que permite también una lectura discontinua del texto. Esto no supone ni negar la existencia de un movimiento general como el de la arquitectura moderna ni plantear su disgregación. Creo que obedece, en cambio, a la sensibilidad característica de este momento, que prefiere el estudio de las personalidades individuales y el análisis de los aspectos parciales más que el intento de dar una visión sintética de un período o estilo. "La primavera sagrada: Wagner, Olbrich y Hoffmann, 1886-1912", "Le Corbusier y el Esprit Nouveau, 1907-1931", "Giuseppe Terragni y la arquitectura del racionalismo italiano, 1926-1943", son algunos de los numerosos capítulos de esta parte central del libro.

Tal vez resulte perjudicial para la obra el que esta organización por personalidades no se haya seguido en la última parte, que trata de la

extensión en el presente de la tradición moderna. En efecto, en tres capítulos, sobre el Estilo Internacional, sobre el Nuevo Brutalismo y sobre los CIAM y el Team X, aparte del capítulo final antes comentado, se esconden, más que mostrarse, personalidades como R. Neutra, O. Niemeyer, K. Tange, los Smithson, James Stirling, Aldo Van Eyck, quizá por tratarse de los protagonistas de un período hacia el que nos sentimos poco atraídos en este momento. La propia estructura de la obra refleja, pues, la sensibilidad actual, con sus filias y fobias, que lleva a Frampton a poner de relieve a figuras muy valoradas y a ocultar, casi pudorosamente, a otras que no entroncan con el gusto de la época.

Esto supone más un acierto que un defecto, porque una historia no podrá nunca, aunque lo pretenda, ser totalmente objetiva y estará sujeta, en cambio, a la sensibilidad imperante en el momento en el que se escribe. Y he dejado para el final el señalar aquello que puede ser lo más criticable de esta Historia (y por lo que se la ha acusado recientemente de considerar la arquitectura como "ideología construida"(1)), su insuficiente dedicación a las cuestiones formales, propias de la arquitectura como disciplina artística, frente a esas otras cuestiones ideológicas que sólo a través de la forma, de la forma simbólica, pueden hacerse patentes en la obra de arte en general, y en la de arquitectura en particular. Es la forma simbólica, como ya mostró Ernst Cassirer, el vehículo por medio del cual la obra de arte, como el lenguaje, transmite los significados, salvándose de este modo la antigua dicotomía entre formas y contenidos y haciéndose posible una interpretación global, que va desde los aspectos expresivos de la forma, pasando por los contenidos convencionales, hasta los valores simbólicos, según el esquema desarrollado por Panofsky. La insistencia en las referencias ideológicas, pasando por encima de las consideraciones formales, conduce muchas veces en la Historia que he comentado a

un salto en el vacío, más que a una profundización en el proceso interpretativo de la arquitectura. Sin embargo, Frampton tiene la habilidad de apoyarse o de recoger análisis de otros críticos, como Colin Rowe o Manfredo Tafuri, citando dos extremos, que si, por un lado, contribuyen a dar un carácter sincrético y fragmentario a la obra, ayudan, por otro, a que ésta sea un valioso exponente de las aportaciones arquitectónicas y críticas de ese capítulo decisivo de la historia de la arquitectura —según unos ya definitivamente cerrado, según otros todavía vigente— que se conoce, sin lugar a dudas, bajo el nombre de arquitectura moderna.

Juan Antonio Cortés

(1) Robert A. M. Stern, "Giedion's Ghost", *Skyline*, octubre 1981, pág. 22.

LIBROS RECIBIDOS

Roubaix Alma-Gare
LUTTE URBAINE ET
ARCHITECTURE
Editions de L'Atelier d'Art
Urbain
Bruselles, 1982
167 págs.

Yoshinobu Ashihara
EL DISEÑO DE
ESPACIOS EXTERIORES
Ed.: Gustavo Gili, S. A.
Barcelona, 1982.
147 págs.

Gaspar Jaén i Urban
CAMBRA DE MAPES
Ediciones del Mall.
Barcelona, 1982.
70 págs.

Biblioteca de Arquitectura y
Construcción
PROYECTOS DE
CHALETOS
Ediciones CEAC. Barcelona.
298 págs.

Libros

LA ARQUITECTURA DE
LUIS MOYA BLANCO

Sobre el libro monográfico de Antón Capitel. Ed. del Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, 1982.

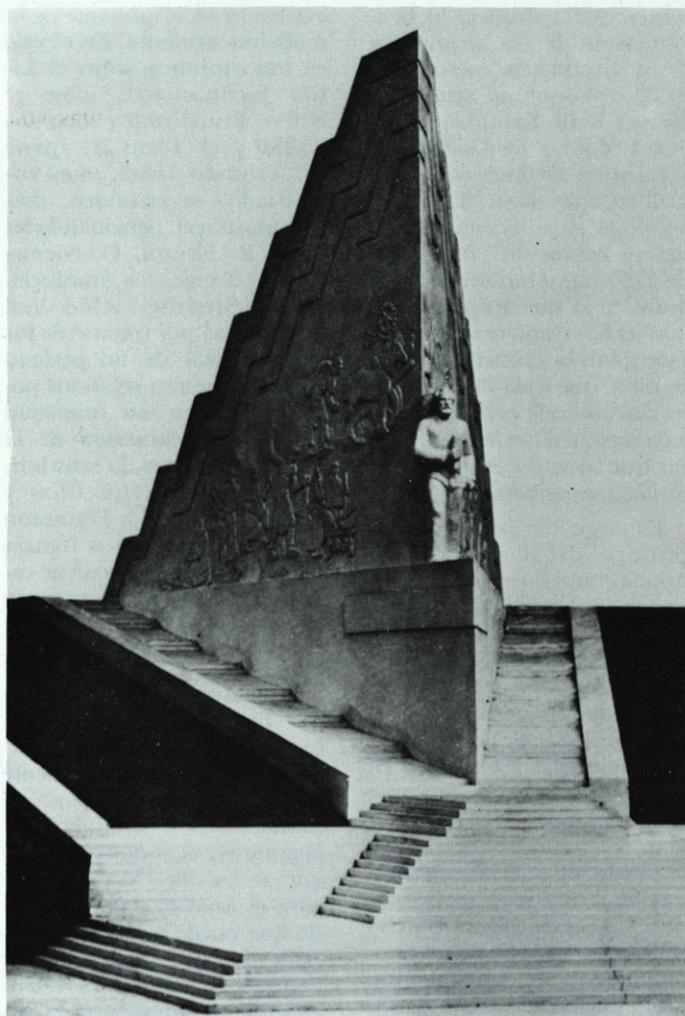
El arquitecto Antonio Fernández Alba nos ha enviado la crítica que le habíamos solicitado en forma de carta a su autor. Así la transcribimos.

“Querido Antón:

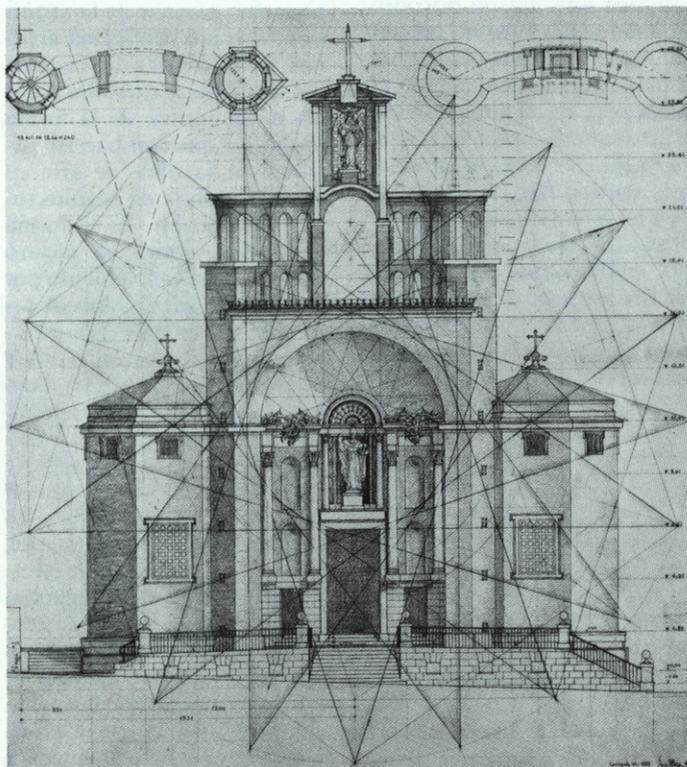
Me resulta difícil realizar una acotación crítica o bibliográfica a tu libro sobre *La Arquitectura de Luis Moya Blanco*, que acaba de publicar el Colegio de Arquitectos de Madrid. Razones no faltan, la primera, porque no soy historiador ni crítico y estos son tiempos donde los campos profesionales se alimentan, por lo general, más de convenios que de conocimientos, y no desearía lesionar los intereses de oficio. La segunda, porque los lazos de amistad que me ligan tanto al autor de la obra como al biografiado superan la posible valoración o el juicio preciso del contenido escrito.

No obstante, no puedo negarme a enviarte, aunque sea en tono epistolar, algunas consideraciones que la lectura de tu trabajo sobre Luis Moya, me suscitaron en su día, cuando estas páginas de ahora se presentaron como tesis doctoral en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Por seguir una cierta nomenclatura convencional, señalaré que el trabajo de Luis Moya es depositario de una rica y significativa herencia arquitectónica, inmersa en el panorama de la más fecunda tradición del *buen oficio de la edificación*; es un arquitecto que aprendió con soltura el manejo de “*la escuadra y el compás*”, sin caer en la tentación de ser sólo un *técnico exagerado*, pues comprender, con un buen grado de raciona-



Arriba, Monumento a Pablo Iglesias, con E. Pérez Comendador (1932).
Abajo, fachada definitiva de San Agustín (1951).



lidad, que estos instrumentos —escuadra y compás— eran sólo garantías para la solidez y composición del edificio.

Del maestro de obras ilustrado, del profesor y del arquitecto que ha encarnado la figura de Luis Moya, fuera del ámbito de un reducido número de amigos y de discípulos agradecidos (entre los cuales sabes que me encuentro), poco o casi nada se sabe de su auténtica dimensión humana y profesional. Envuelto en el silencio de quienes nunca le escucharon y entendieron; confundido en el peregrinar por las aulas de la Escuela, en perpetua revisión de sus enseñanzas, o por los sillones de academias, donde con frecuencia se practica la nostalgia como permanente tentación regresiva, Luis Moya discurre como un personaje envuelto por la bruma de la duda o el elocuente desprecio de los pragmáticos de la acción arquitectónica, mito y antimito que tú señalas. Ahora, en estos tiempos de recuperación, todas las *glorias* son buenas para mostrarlas en los escenarios de la ficción; tu libro me consta que fue reclamado por otros sentimientos, aunque la oportunidad de su publicación pueda confundirse con idéntica gestión recuperadora.

La obra de Luis Moya, la más esencial, se desarrolla en una España nada fácil, ni siquiera para los elegidos. Sus primeros esbozos vienen iluminados por las trazas de otras civilizaciones, testigos, tal vez, de raíces infantiles, se nos manifiestan como objetos llegados de la otra *orilla del tiempo*. Entre estos objetos encajarían temas como el del Faro de Colón, el monumento a Pablo Iglesias o el sueño arquitectónico para una Exaltación Nacional. Arquitecturas éstas en las que siempre subyace una relación con los basamentos para las ceremonias del culto y el concepto de perennidad de la obra arquitectónica, consciente sin duda de que en las trazas “*la mayor diligencia del arquitecto debe ser en orden a la estructura de los cimientos*”.

De Luis Moya se ha dicho, pienso que en términos demasiado simplificados, que fue el arquitecto del régimen

1939-1975; me habría interesado que tu trabajo dejara clarificado con la precisión de los datos y la correlación de los hechos, si existió relación alguna entre su obra y un proceso político que, lamentablemente, se interesó tanto por la arquitectura como por la naturaleza del hombre. Creo más bien que la intención predominante en su obra, como lo fuera en Wolflin, ha sido la de la *emulación*.

Luis Moya dispone de una capacidad para contemplar las cosas que le permite indagar sobre el carácter intrínseco del espacio arquitectónico a través de la materia, y esta vinculación le lleva al respeto de las fuentes, cuyos expedientes conoce como pocos, aunque es cierto que la historia de estos espacios no los puede desligar de sus vínculos como "*historia del espíritu*", también en esto me parece que sigue siendo válida la referencia a Wolflin.

Ha construido su obra en torno a una época que se caracterizó por un marcado espíritu de muerte, muerte motivada por esa violencia innecesaria y alarmante que consolidan las guerras; y esta simultaneidad en el tiempo de la construcción de sus espacios le ha contaminado como arquitecto de una escenografía fúnebre. Pero tal acusación, por sí misma, no es indicativa, y su arquitectura no puede leerse iluminada sólo por los sueños de la exaltación nacional, o el justificado desdén de los que sufrieron de injusticia.

Sus trabajos me parecen procesos de una *construcción uniforme*, sin otras variaciones que los adjetivos que interpone el tiempo, consideración ésta que tus páginas pretenden corroborar. ¿Acaso muchos de los epígonos errantes de las modas *TEN*, *NEO*, o *POST*, no firmarían gozosos algunos de sus proyectos, frente a la simpleza de sus ideas o la banalidad de sus ilustraciones gráficas? Echo de menos en tu libro alguna referencia más sustantiva al constructor intuitivo, que Moya ha reflejado en todos sus trabajos, de manera más explícita en sus respuestas abovedadas, enlazando con la

mejor escuela de arquitectos españoles, desde los anónimos maestros medievales, a los Egeas, Gil de Hontañón, Villanueva, Gaudí o Antonio Palacios, historia ésta aún por escribir, tal vez porque sea más fácil para la técnica narrativa en la que aún se apoya la historia, hacer de la construcción una escueta nomenclatura de estilos, concluyendo con axiomas tan genéricos como que "*la arquitectura es la expresión de una época*", las consabidas referencias a los parámetros clásicos, renacimiento (v) barroco, o bien la injerencia de una semiótica apenas conocida por los arquitectos. Creo que le sobra al libro un exceso de *acento italiano*, justificado, y así lo deseo, más por la juventud del autor, que por sus propias convicciones, lo que conforma una deificación inconsciente del personaje arquitecto más que del empecinado *constructor ilustrado* que, a mi juicio, ha representado la persona y la obra de Luis Moya.

Te acotaría, finalmente, que para Luis Moya el movimiento moderno no fue santo de su devoción, pese algunas referencias coyunturales, y pienso que esta actitud no privó de un eslabón histórico no asumido por ningún arquitecto de los que, cronológicamente, deberían haberlo hecho en este país.

Arquitecto de unos espacios aislados en el tiempo, vacíos del contenido gratuito y demagógico que se les pretendió dar, símbolos hoy de soledad y de silencio, bien trazados y construidos, *arquitecturas de emulación*. Sin impugnar a las vanguardias, proyectó sus espacios muy ligados a las leyes de la construcción. Su vínculo más primordial me parece que ha sido la práctica arqueológica de la arquitectura, anticipándose a muchos de los ejercicios que hoy son objeto de veneración en escuelas y capillas de las vanguardias ilustradas.

Espacios construidos y proyectados en un tiempo de una España dolorida, para los más jóvenes, por fortuna, irrecognible. Un tiempo y un espacio afectado, por el *daño*, a veces irreparable, pero al que

vamos acostumbrándonos, cada uno del modo y manera que puede, sin *rencor*, y espero que, con trabajos como este libro que nos presentas, sin *nostalgia*.

Lo deseo fervientemente; un fuerte abrazo".

Antonio Fernández Alba

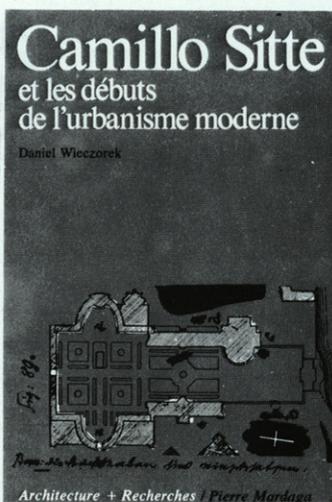
LIBROS RECIBIDOS

Arturo Eichler
"LA ECOLOGIA Y EL
URBANISMO EN EL
ECUADOR"
Ediciones C.A.E. Quito, 1982.
25 págs.

Roubaix Alma-Gare
"LUTTE URBAINE ET
ARCHITECTURE"
Edicions de L'Atelier d'Art
Urbain. Bruselas, 1982.
167 págs.

"CONCURSO
MONUMENTO A
LA CONSTITUCION"
Edita: la Delegación de Cultura
de la Diputación de Madrid.
Madrid, 1982.
62 págs.

Daniel Wiczorek.
"CAMILLO SITTE ET
LES DEBUTS DE
L'URBANISME
MODERNE"
Pierre Mardaga
Bruselas, 1981. 222 págs.



Colegio de Arquitectos de Pichincha.
"HABITAT EN EL
TERCER MUNDO"
Ediciones C.A.E. Quito, 1982.
195 págs.

Miguel Fisac.
"MI ESTETICA
ES MI ETICA"
Museo de Ciudad Real, 1982.
129 págs.

Institut Francais d'Architecture
"VITTEL 1854-1936.
CREATION D'UNE
VILLE THERMALE"
Editions du Moniteur. Paris,
1982.
238 págs.

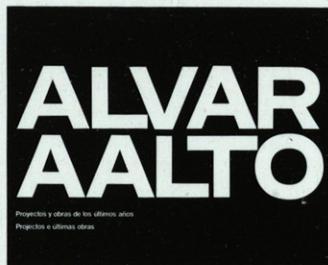
Confederación Empresarial
Independiente de Madrid de
la pequeña y mediana y gran
empresa.
"SUGERENCIAS Y
ALTERNATIVAS DE
PLANEAMIENTO AL
AVANCE DEL PLAN
GENERAL MUNICIPAL
DE MADRID"
Edita CEIM. Madrid, 1982.
106 págs.

Inés del Pino
"TIPOLOGIAS
ARQUITECTONICAS
PRECOLOMBINAS EN
EL ECUADOR"
Ediciones CAE-FAU. Quito,
1981.
124 págs.

Rolando Moya-Evelia Peralta.
"EL ARQUITECTO
FRENTE AL
DESARROLLO
INDUSTRIAL".
Ediciones C.A.E. Quito, 1982.
79 págs.

Prof. Manuel Castells
"POLITICA
MUNICIPAL Y
CAMBIO SOCIAL"
Ediciones C.A.E. Quito, 1982.
41 págs.

"ALVAR AALTO"
Editorial Gustavo Gili, S. A.
Barcelona, 1982.
236 págs.



OBRAS Y CONSTRUCCIONES INDUSTRIALES S.A.

O.C.I.S.A.

GRUPO DE VIVIENDAS
"LA BAÑEZA"

CONSTRUCTORA PRINCIPAL



PRINCESA Nº 3
MADRID-8



No repita sus proyectos...

en solo 6 minutos

ifotocopielos!

En solo unos minutos, le fotocopiamos
en color su proyecto, en formato DIN-A-4 ó
con calidad fotográfica. Le ahorraremos trabajo
sobre todo, tiempo!
Tenemos una solución para cada exigencia.

Copias
FOTO COLOR

inSCOFOT, s.a.

Sagasta, 21 teléf. 446 47 34
MADRID



CIBACHROME COLOR
FOTOCOPIAS EN COLOR

Arco

ARTE CONTEMPORANEO - FERIA INTERNACIONAL DE MADRID

PALACIO DE EXPOSICIONES. PASEO DE LA CASTELLANA, 257. MADRID 16. ESPAÑA. TELEFONOS: 470 10 14 Y 479 78 06. TELEX: 44025-IFEMA E

83

18-25 FEB.

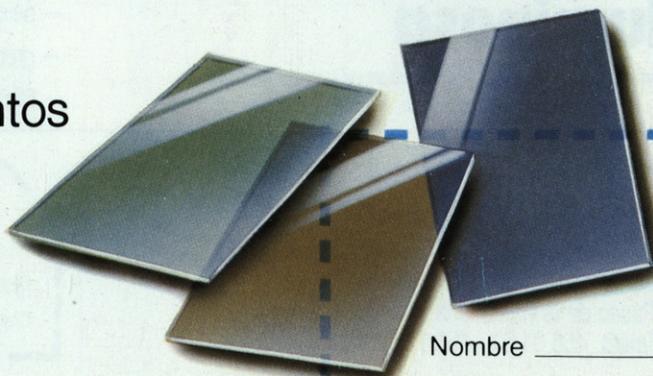


Organiza: IFEMA  INSTITUCION FERIAL DE MADRID



Luna Cristañola Parsol Dominio de la luz y calor del Sol.

Proyectar acristalamientos
tecnificados, en lugar de
vidrios corrientes, es
construir ya hoy como se
hará necesariamente en
el futuro.



Deseo recibir
información
completa
sobre PARSO

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.

Servicios de Marketing D.V.P.
P.º de la Castellana, 77, 9.º Madrid-16

Nombre _____

Profesión _____

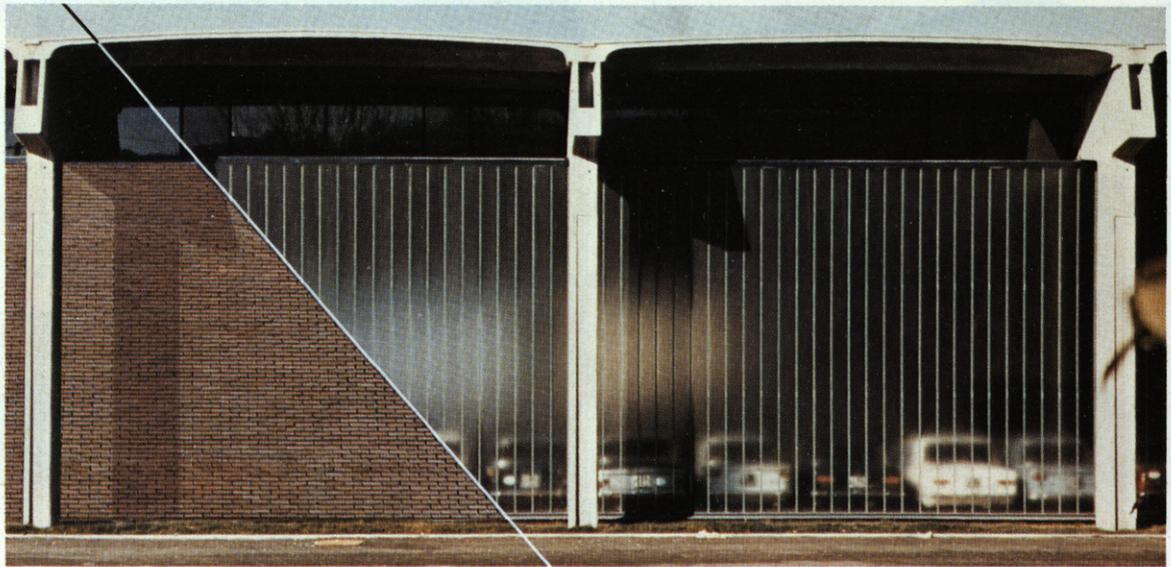
Domicilio _____

Teléfono _____

Ciudad _____

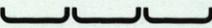
Resultados como este sólo son posibles con...

U-GLAS el perfil de vidrio



**Sustituir ladrillos
por perfiles
de vidrio U-GLAS
es una idea
luminosa**

Dimensiones: — ancho 260 mm. — altura del ala 41 mm. — espesor 6 mm.
— longitud según pedido.

- Autoportante
- Translúcido
- Armado y sin armar
- Elevada resistencia mecánica
- Fácil de instalar con sistema de perfiles standard (aluminio e hierro cincado)
- Inalterable. Sin gastos de conservación
- Tres posibilidades de montaje:
 - peine 
 - greca 
 - cámara 

Para mayor información dirigirse a:

CRISTALERIA ESPAÑOLA S.A.

División Vidrio Plano - Dirección de Marketing

Edificio EDERRA, Planta 9

Paseo de la Castellana, 77

Teléfs. 456 01 61 - 456 11 61, Madrid-16

Deseo más información sobre U-GLAS

D.
Profesión

Domicilio

Ciudad



**GRES
DIAMANTE**

Roca

PAVIMENTO PERFECTO



LAMINAS DE CAUCHO BUTILICO INDY*

Para convertir pobres tierras áridas, en valiosos cultivos de regadío. Porque el agua es fuente de vida.

Para proteger las edificaciones contra la humedad destructora. Porque el agua destruye gota a gota.

Firestone Hispania fabrica las láminas de caucho butílico INDY para revestimiento de canales, acequias y "lagos" captadores de agua y para impermeabilización de cubiertas, fachadas y cimientos de toda clase de construcciones.

* Unicas fabricadas en España bajo licencia ESSO

Láminas de caucho
butílico



SOLUCIONES
A PROBLEMAS DE AGUA

Fabricadas por

Firestone
HISPANIA S.A.



DIVISION COMERCIAL DE PRODUCTOS INDUSTRIALES

PROYECTO, EJECUCION Y COLOCACION DE FACHADAS SINGULARES



PREFABRICADOS METALICOS

UMARAN

SOCIEDAD ANONIMA

ARAPILES, 13 TELFS. (91) 447 51 39 - 445 99 55 MADRID-15

Además de bonito

Un tejado de pizarra es 5 cosas más.



Casi todo el mundo coincide en la belleza de la pizarra; sin embargo la pizarra es mucho más que un bonito remate para la casa.

1-Es un material noble.

Fruto de las fuerzas de la Naturaleza; extraído, cortado y deshojado en la forma y tamaño requeridos por el hombre. Es un material natural, idóneo para preservarlo de las propias fuerzas de la Naturaleza

2-Impermeable por excelencia.



Su total ausencia de poros hacen de la pizarra el material más impermeable de los empleados en construcción. Inmune a los efectos de las heladas.

3-Inalterable por dentro y por fuera.

Ni el polvo, el salitre, la humedad, el granizo, la nieve, el viento, el calor o el frío consiguen alterar su aspecto o deteriorar sus propiedades

técnicas. Ningún otro material para cubierta puede decir lo mismo con semejante justificación histórica. La pizarra es un seguro de larga vida para la cubierta.



4-Versátil como ninguno.

Nada da tanto juego a la hora de resolver los detalles constructivos como la pizarra. Su diversidad de tipos y acabados, desde el particular encanto del acabado rústico a la depurada belleza del "pico de pala" ofrecen una rica variedad de efectos estéticos hasta ahora no superada por ningún otro material.

5-Doblemente garantizado.

Cupire Padesa lleva la garantía a sus últimas consecuencias. Porque además de garantizar la alta calidad de sus pizarras, es el único que, al ofrecer un servicio propio de especialistas aplicadores, garantiza su colocación final. El doble de garantía: solo así un tejado de pizarra gozará de larga vida.



Cupire Padesa. Un nombre en la pizarra.

Productory exportador número uno del sector en España, su producto es demandado por los mercados de Austria, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Suiza, Francia y países americanos, en competencia con los principales productores de todo el mundo.



Un nombre en la pizarra

Sobradelo de Valdeorras
(ORENSE) Telf. 988 - 33 50 75
Telex 88179 CUPA-E

Sin compromiso.
Solicite más amplia información.

La vida es un proyecto importante.



Un proyecto en el que Dragados colabora con firmeza.

Porque edificamos para la vida.

Porque contribuimos a la mejora del nivel de viviendas en nuestra comunidad.

Porque somos una empresa constructora con metas constructivas.



DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.

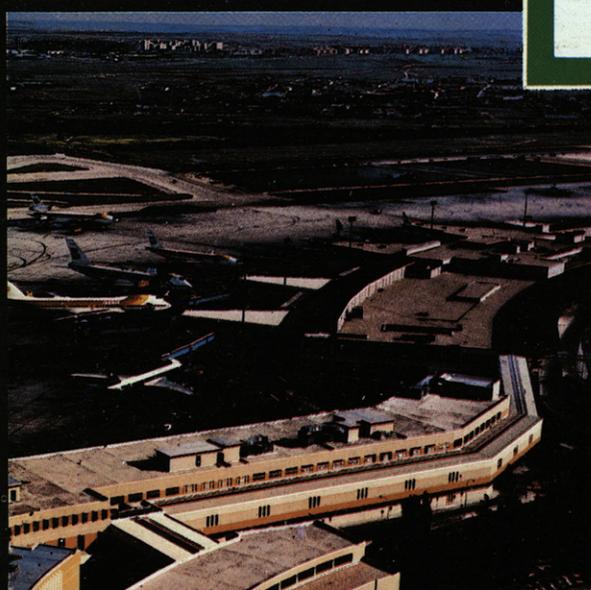
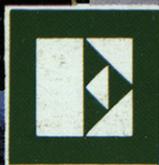
nuestra técnica y
experiencia en el

MUNDIAL

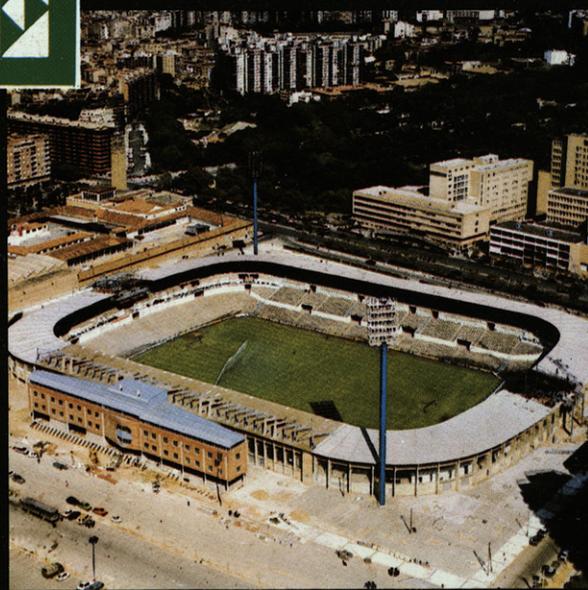
CENTRO DE INFORMATIVOS Y EMISION DE
TELEVISION ESPAÑOLA-MADRID.



METROPOLITANO DE MADRID. LINEA VIII.
TRAMO FUENCARRAI -PLAZA CASTILLA.
INSTALACION DE VIAS 9.920 M.

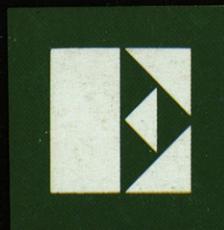


REMODELACION DE LAS TERMINALES
NACIONAL (EN ASOCIACION) E INTERNACIONAL, DEL
AEROPUERTO DE MADRID-BARAJAS.



REMODELACION DE ESTADIO MUNICIPAL DE
"LA ROMAREDA"-ZARAGOZA.

CONSTRUYE:
**ENTRECANALES
Y TAVORA, S.A.**



JUAN DE MENA, 8 - TELEX: 48966 EYTA E-MADRID-14