

## En el centenario del arquitecto Miguel Martín-Fernández de la Torre (1895-1995)

Durante el pasado mes de febrero tuvo lugar, en la sede del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, el desarrollo de un breve curso sobre el tema "La Modernidad en el siglo XX", con participación de estudiosos de la arquitectura contemporánea como Roberto Segre, Dennis Sharp, Jürgen Misch, Enric Miralles, Carlos Flores y José Luis Gago, promotor e impulsor además, este último, de una monumental exposición en torno a la obra del extraordinario arquitecto Miguel Martín-Fernández de la Torre, celebrada durante ese tiempo en el mismo recinto. José Luis Gago —comisario de la muestra y máximo responsable de toda la operación— asumió la iniciativa, tan irrenunciable como inaplazable, de rescatar, de una cada vez más incomprensible semi-anonimato, la figura del gran arquitecto canario, uno de los fenómenos más singulares —tanto por la amplitud, como por la calidad de su labor— producidos dentro del campo de la arquitectura española de este siglo. No importa que desde 1978 se hallara ya editado el monumental estudio que el arquitecto Sergio Pérez Parrilla (prematadamente fallecido), llevó a cabo como tesis doctoral sobre "La arquitectura racionalista en Canarias" ni que otros trabajos tan esclarecedores como los de Manuel Martín Hernández, Oscar Naranjo y el propio Gago se sumaran a este empeño, para que —como hace años ocurrió en el caso de Josep María Jujol— fuera posible llegar a la celebración del centenario sin que se hubiera conseguido un reconocimiento pleno ni aun entre aquellos profesionales que hacen del estudio de la arquitectura española contemporánea uno de los temas esenciales de su dedicación. El artículo sobre arquitectura canaria, publi-

cado en Hogar y Arquitectura, por Luis Alemany Orella, en una fecha tan remota ya como 1967, suministraba los últimos datos del momento acerca de la labor de Miguel Martín, intentando aclarar su significación ante aquellos colegas peninsulares cuyo conocimiento del tema no iba por entonces más allá de unas pocas ideas imprecisas cuando no equivocadas. (Hoy, entre otras cosas, resulta ya irrefutable el que mucho antes de la llegada del arquitecto alemán Richard E. Oppel al estudio —siempre en plena efervescencia— de Miguel Martín, septiembre de 1932, éste era ya M.M. y lo seguiría siendo después de su marcha, cuatro años más tarde. Hoy no hay duda de que Miguel Martín debería haber sido considerado en todos los tratados sobre el tema como uno de los pioneros del Movimiento Moderno en España, sin más que anotar en su haber la Casa Machín de 1927 ó 1927-28, edificio, por otra parte, en peligro de rápida degradación si se mantiene su actual uso de carácter público. Hoy es ya un dato conocido cómo del despacho de Miguel Martín salieron alrededor de mil quinientos proyectos y obras de un elevado nivel de calidad, realizados todos ellos con su habitual e intensa dedicación.)

Tras los estudios mencionados y, sobre todo, después de esta exposición del centenario, que visitará diversas ciudades españolas, y del esclarecedor catálogo-libro editado con tal motivo, ningún tratadista podrá ignorar por más tiempo que la obra de Miguel Martín representa una de las aportaciones más ricas y valiosas al conjunto del racionalismo europeo de los años 30, hecho que podría resultar también significativo como principio de una superación del lamentable desconoci-



Casa Machín. Las Palmas de Gran Canaria.

miento que existe, por parte de la España peninsular, hacia lo que puede suceder en el más alejado de sus archipiélagos, reducido con demasiada frecuencia a clichés almiarados de escenarios paradisíacos para vacaciones y lunas de miel. La recuperación y exaltación de la figura de Miguel Martín-Fernández de la Torre —constructor de arquitectura y constructor de ciudad— de su obra renovadora y multiforme, culta e intuitiva, "contaminada" y fecundada por las vanguardias más válidas de su época, pero siempre peculiar y personal, podría significar un indicio fiable de que la urgente tarea de asumir y valorar esta parte esencial de nuestra cultura ha comenzado a producirse.

**Carlos Flores**

## EN TORNO A LA ARQUITECTURA DE UTZON

### Paisaje capturado

La obra de Utzon entera, como conjunto, esconde algo de misterio. La imagen nebulosa que tenemos de su trayectoria es más bien dispersa, salteada de concentraciones de interés en alguna obra y fácil olvido de las restantes. Como consecuencia de esto, su evolución se nos ocurre no lineal ni "lógica" sino aparentemente inconexa, lo que, sin duda, no ayuda a fijar la idea global personal que tenemos de otros arquitectos contemporáneos.

Esta falta de imagen mental coherente de la obra se ve además fortalecida por la excesiva infravaloración vertida sobre ella; es algo, por otra parte, que sólo recientemente ha venido superándose con otros coetáneos, como los Smithson, van Eyck, Ralph Erskine ...; pero que no parece resolverse definitivamente con Utzon.

Acerca de este primer aspecto habría que destacar - ya lo sostenía hace 30 años Juan Daniel Fullaondo - que sobre este arquitecto había muy poco escrito y que incluso la revista *Zodiac*, con cuyo apoyo contó inicialmente, dejó de publicar sobre él tras el "desastre" de Sidney. Quizás como consecuencia de esta escasez de escritos, las pocas opiniones vertidas han cobrado una importancia desproporcionada, impidiendo o mediatizando cualquier otra lectura que tratase de facilitar una comprensión más global y entera de su producción.

Es conocida la opinión de Giedion, que amplía la última edición original (1965) de su "Espacio, Tiempo y Arquitectura" dedicándole un nuevo capítulo a la "Tercera Generación - Jörn Utzon". También es una opinión clásica la de Zevi, más crítico y disconforme con el término "Tercera Generación", para él "Tercera Epoca"; pero menos disconforme, sin embargo, a la hora de enjuiciar al propio Utzon, cuyas soluciones tacha de "geniales" y "auténticamente neopresionistas".

Más colateralmente y muy críticas las conocidas opiniones de Félix Candela a raíz del estudio estructural Utzon - Arup de las láminas en la Ópera de Sidney,

y la correspondiente réplica de Rafael Moneo, justo defensor del arquitecto y de la obra concreta, con la que mantuvo contacto personal.

En aquel monográfico que la revista *Nueva Forma* (siempre añorada) dedicó a la Ópera de Sidney en el año 74, Juan Daniel Fullaondo se aventuraba a un largo y recopilatorio examen de la cuestión. Él mismo comentaba, al principio del artículo, que probablemente nadie había abordado tan de lleno esta obra (ni ninguna de Utzon); y esta incomprendible carencia vendría justificada, a pesar de su indudable importancia, por el inadecuado momento cultural en el que se finalizó la construcción. Podemos imaginarnos, decía, la de papel que se hubiera gastado hoy en semejante situación. En aquel momento, sin embargo, se estaba más atento a los "pattern" de Alexander o las reflexiones del propio Rossi, ambos muy alejados del interés por este tipo de obra

Con posterioridad al magnífico repaso de "Nueva Forma" habría que añadir alguna crítica como la de Kenneth Frampton<sup>1</sup>, quien se aventura a no hacer tanto hincapié en el origen expresionista. Sea porque lo sobreentiende o porque disiente, a la hora de encontrarle "padres" a Utzon, no lo hace con los consabidos :Scharoun, Mendelsohn, etcétera. La característica más destacable de su obra arquitectónica, en una sola frase, sería en su lugar la "poética de la construcción". Así, Utzon habría reencontrado la abandonada tradición de Pier Luigi Nervi, Viollet-le-Duc ó Berlage, para los que "descubrir lo que un edificio quiere ser significa encontrar lo que es su potencial poético como estructura expresiva y como sistema de construcción".

Esta sería la enésima interpretación posible sobre la obra de Utzon, contradictoria con las que encuentran una clarísima disociación constructiva -formal, atribuida al temperamento creador de Utzon, "en dónde parece prevalecer con mucha más intensidad el talento geométrico - idealista que el constructivo - realista



Jörn Utzon. Dibujo original

ta"<sup>2</sup>. Desde luego, ateniéndose a la hostilidad con que Candela (verdadero estructuralista) enjuicia a Utzon, habría que dar la razón a quienes opinan así. No se tomará partido (más por falta de lugar que de ánimo) por alguna de las escasas críticas.

Los análisis que estas desarrollan pretenden ser parciales y en cualquier caso establecer continuismos históricos desde el origen formal (expresionismo) o desde el positivismo tecnológico, sin prestar demasiada atención, sin embargo, a las pistas dejadas por el propio Utzon en el único artículo en el que expresa sus ideas como arquitecto: "Piattforme e altipiani: idee di un architetto danese" (1962).<sup>3</sup>

Este artículo transmite una significativa atracción por la geografía, la topografía, el tallado del suelo o el carácter presencial y topológico de algunos accidentes o plegaduras de la superficie de la tierra, sugiriendo o simplemente induciendo a una nueva lectura de su obra con sentido menos continuativo y más contextual.

Desde el enfoque concreto de la relación de su arquitectura con el suelo natural se revelan dos posiciones aparentemente disociadas entre ambos elementos y relacionadas, cada una de ellas, con el destino (público o privado) de las edificaciones. De un lado aparecen las de carácter público, arquitecturas en gran medida monumentalizantes, con voluntad de mostrar una evidente presencia, que se justifican en una particular visión de la relación paisaje - arquitectura, que trata de capturar el límite entre cubierta y suelo, y de definir un espacio por la topología (por encontrarse debajo, encima o dentro de la tierra).

Por otro lado, en el conjunto de la obra de Utzon se encuentran una serie de arquitecturas

fragmentadas, aditivas, modulares, relacionadas en este caso con lo doméstico : viviendas y mobiliario principalmente : conjuntos residenciales Kingo (Elsinore 1956-60) y Fredensberg (See-land del Norte, 1962-63), Sistema de casa por Elementos de Madera, etcétera. Parte ésta de su obra que es menos popular aunque de sensible interés hoy. Es significativo, en este campo de la arquitectura doméstica, comprobar la inversión paisajística que practica Utzon de la "casa en L" nórdica (por ejemplo las de Asplund ó Aalto, con quienes trabajó): abierta, desprotegida de las vistas y reservando para el acceso las esquinas y los ángulos más protegidos del viento al transformar sus casas hacia soluciones mediterráneas, cerradas, que sustituyen el patio por un jardín amurallado, presentando un exterior macizo, sin huecos y resaltando el papel de la tapia frente a un interior totalmente acristalado (de referencia visual con la Shep House (1935) de Schindler o, posteriormente, la Casa Beires (1976) de Álvaro Siza).

La preocupación por lo repetitivo y modular, reflejada también en el mobiliario diseñado por Utzon, no parece sin embargo relacionarse con el interés "moderno" por la seriación industrial, sino con la contingencia del grupo o conjunto de muebles y viviendas. Esta contingencia se refleja invirtiendo - de nuevo - lo que el módulo tiene de cerrado, de amurallado, al transformarlo, en la adición, en propuesta de conjunto abierta y configuradora de un espacio paisajístico concreto.

Utzon resuelve magistralmente la organización en formas geométricas, que le permiten que cada vivienda entre en contacto

directo con la naturaleza, con el territorio, en una disposición, en racimos o serpenteantes (probablemente heredera de la propuesta de Radburn (New Jersey), 1927, de Clarence Stein y Henry Wright) que hace que cada casa establezca una directa relación con el entorno natural. O, visto desde otro punto de vista, que la naturaleza entre, en cuña, dentro de los complejos residenciales, definiendo un espacio paisajístico interior, que se convierte así en el protagonista de la operación.

La aparente disociación, recalada anteriormente, en la obra de Utzon se debilita al definirse estas dos posturas diversas ante la arquitectura pública y la doméstica; sin embargo cabe además, en una relectura, eliminar, o al menos difuminar, la divergencia al establecerse una posible causalidad común. Precisamente el artículo ya citado "Plataforma y altiplanos ..." comienza por la descripción de determinados lugares de interés personal descubiertos en sus múltiples viajes (Marruecos, Méjico, China, Nepal, India, Japón ...), en especial las arquitecturas (y sus lugares) de las civilizaciones maya, azteca y japonesa.

En todas ellas existe una arquitectura doméstica fragmentada, multiplicativa, de módulo repetitivo y elemental que "coloniza" al territorio, avanzando como la mancha de aceite (o como la espuma cuántica). Lo que se ha dado en llamar "arquitectura sin arquitectos" -favelas, tugurios, barracas, casas de adobe o incluso las viviendas semienterradas de Túnez-, la arquitectura doméstica anónima, en definitiva, repite siempre un esquema elemental, un cierto módulo.

El monumento como obra humana individual carece allí de sentido. Lo que posee carácter monumental en aquellas culturas es algo de carácter natural, normalmente de dimensión importante y fuera del alcance del hombre, singular y no repetido ni iterativo: la gran montaña con presencia, el volcán, los elementos cósmicos...

Justamente en aquellas civilizaciones distantes que son el origen de las "ideas del arquitecto" vendrían a unirse en esta visión personal los dos planteamientos arquitectónicos de Utzon. El monumento es lo singular, la montaña, el zócalo, la plataforma, el espacio abierto ... La vivienda y el resto de la arquitectura es elemental, repetitiva, fraccionada, modular ...

Evidentemente, ambas formas de actuar se justifican y conllevan una manera de entender las relaciones entre suelo natural y arquitectura muy concreta. Desde luego se podría decir que es evidente el acercamiento a posturas expresionistas: "La Corona de la Ciudad", "La Montaña Mágica", "el que percibe y aprende a construir con montañas ...", aunque lo serían no tanto desde el origen morfológico concreto de determinadas obras - la Ópera de Sidney y Finsterlin - como desde su papel de precursoras, posibilitadoras, de un lenguaje y unas formas determinadas.

Sea como fuere, se cuenta con la obra de Utzon, y especialmente sus dibujos, como elementos de apoyo para esta tesis: nubes pasando sobre una llanura desértica, sobre un grupo circular orante de personas; montañas cuya cima ha sido "tallada", como los altares aztecas, mesetas ondulantes o escalonadas, y un largo etcétera.

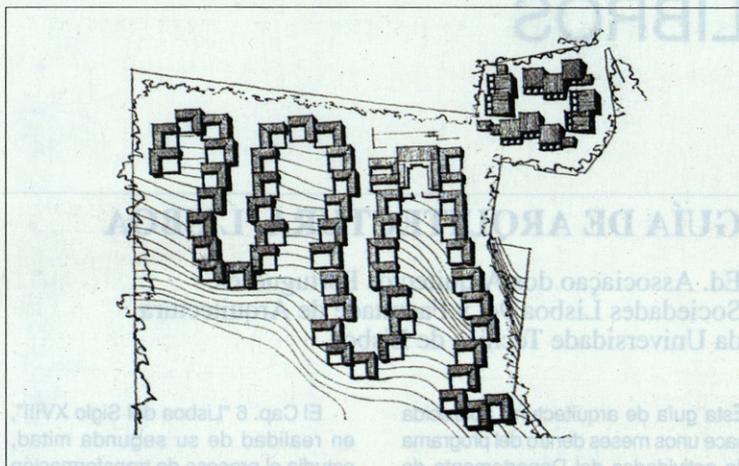
El hombre se sitúa en la tierra, en el plano horizontal de las plataformas, en la montaña artificial. Y la cubierta suspendida, flotante, aérea. El paisaje, continuo, sin interrupción pasa entre el suelo y la cubierta, formando parte integrante de la composición.

¿Que sería aquí la arquitectura? : ¿La cubierta? ¿La plataforma, hueca o maciza? ¿La sombra de la nube sobre el paisaje?

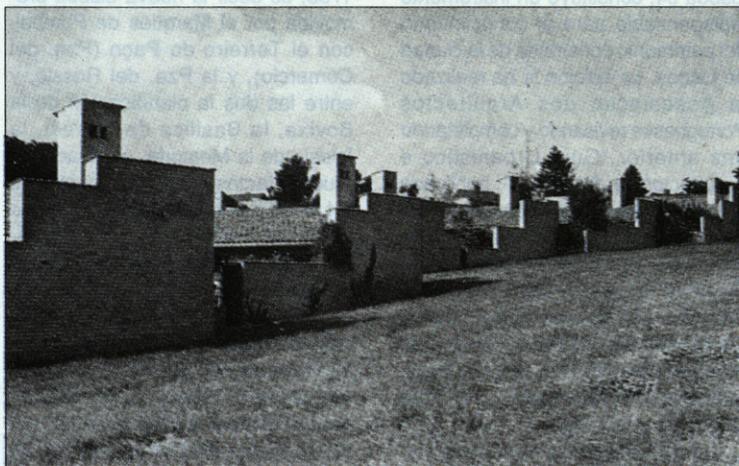
Según sus propias palabras: "... hay algo mágico en la interacción de plataforma y cubierta" <sup>4</sup>. Éste sería un aspecto importante. El borde superior de la plataforma y la cara inferior de la cubierta serían, aquí, arquitectura y paisaje a la vez. Es el espacio que aparece incorpóreo en sus bocetos.

De ahí, sin duda, el esfuerzo desgastante, de más de un año de duración, por conseguir que los apoyos de la Ópera fueran lo más delgados posibles, por conseguir que las enormes láminas descansaran casi en un punto: el punto trascendente que evita la "destrucción de la plataforma" (aquí sí es grande la diferencia con Finsterlin) al permitir la ingravidez o, más genéricamente, la autonomía de la plegadura o el tallado del suelo respecto a la cubierta-nube.

De este modo, las aparentemente disociadas posiciones de la primera lectura se unen precisamente en el paisaje: en el pai-



Jörn Utzon. Urbanización en Fredensborg 1962-63.



saje-geografía sobre el que se ubican los módulos de las viviendas unifamiliares, que se adaptan y se deslizan sobre las ondulaciones del territorio señalándolo y apreciándolo en su condición natural; y también, en el paisaje - montaña - nube de la arquitectura pública, monumental plataforma y prolongación mesetaria del territorio.

Precisamente en la afirmación del paisaje se produce quizás lo misterioso de Utzon: la arquitectura, (de común acuerdo con las artes de ese momento) parece ejercer una magia de su desaparición.

Desaparición ligada a una cierta conceptualización arquitect-

tonica, sentida tanto en el espacio-paisaje capturado por la cubierta y la plataforma como en el espacio-paisaje construido módulo a módulo.

Desaparición, por último, producida como consecuencia de la necesaria disolución o minusvaloración (repetición, inversión, enterramiento, ingravidez) del elemento arquitectónico tradicional hacia la transfiguración o construcción del propio paisaje como arquitectura.

#### J. A. Sosa Díaz-Saavedra

Este artículo tuvo su origen en la Tesis Doctoral "Contextualismo y Abstracción" que, dirigida por el profesor Bordes Caballero, fue elaborada entre 1990 y 1993.

#### N O T A S

1. Kenneth Frampton. "La corona y la ciudad: breve nota sobre Jörn Utzon". Arquitectura 267 Madrid. Agosto 1987.
2. Juan Daniel Fullaondo. Nueva Forma 96/97. Madrid

Enero-Febrero 1974.

3. Jörn Utzon. "Plattforme e Altipiani: idee di un architettura danese". "ZODIAC" 10, 1962. pag. 112-140.
4. Artículo cit.