



COAM

Arquitectura

la forma continua

2.000 pts - 12€

318

THE LIVING LEGEND



RETRO®

gérald genta

CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BADALONA: Rabat J. BARCELONA: Mesara J. - Puig Doria J. - J. Sendon. BILBAO: Perodri J. - Suárez J. GRANOLLERS: Surigue J. MADRID: J. Ansorena - Iglesias J. - Perodri J. - Suárez J. (LA MORALEJA): Marjo J. MANRESA: J. Tous. MARBELLA: Gómez y Molina J. MURCIA: J. Tressor. PALMA DE MALLORCA: Relojería Alemana. REUS: Pamies Joier Relotger - Santi Pamies Disseny. SANTANDER: Presmanes J. VALENCIA: J. Montiel. VITORIA: J. Jolben. ZARAGOZA: J. Carlos Berniz. ANDORRA: J. Cellini.

Para más información dirigirse a **DIARSA** Avda. América, 37. Edificio Torres Blancas. 28002 MADRID. Teléf.: 91 519 56 83.

Como continuación de nuestro número anterior, en este queremos dejar constancia de lo que podríamos considerar como parte de nuestra singular aportación a la evolución de la aventura formal de la arquitectura europea reciente.

Aunque no puedan considerarse, en estricto sentido, como componentes de un movimiento articulado, puesto que su propia singularidad les convierte en elementos autónomos y su arquitectura resulta difícilmente repetible, las figuras de Jujol, Fernández Shaw y Eusa servirían por sí solas para justificar una atención mayor a la línea, no ortodoxa, que representan. Siendo ellos en todo caso figuras singulares, su protagonismo resulta aún mayor si se proyecta sobre el fondo de los numerosos arquitectos españoles cuyas tendencias podríamos calificar genéricamente como formalistas. En este sentido, la influencia ejercida por las poderosas imágenes propuestas por Mendelsohn parece haber afectado, en muy distinta medida, a varias generaciones de arquitectos españoles. Sobre un sustrato de heterodoxia y ligereza se han podido fundamentar algunas de la más sugerentes búsquedas formales actuales. Resultaría así que una sucesión ininterrumpida de autores españoles podrían formar el núcleo de una tendencia profundamente ligada a un temperamento que, visto desde fuera de nuestro contexto cultural, podría calificarse como "español".

Nuestro número también dedica su atención a Miralles, Perea, Vázquez Consuegra y Mangado que, desde posiciones distintas, podrían relacionarse con la heterodoxia formal protagonizada por los Jujol, Shaw y Eusa. La figura de Inza hubiera podido convertirse, por su actitud, en un eslabón necesario a esa cadena que pasa también, desde Gutiérrez Soto, por Oiza o Fullaondo y, en cierto sentido más profundo, por ciertos planteamientos de Bonet, Coderch o Sota.

La vuelta de Berlín a la capitalidad alemana es recordada a través de las obras del Reichstag, de Foster, de la Embajada española de Velasco e Iñiguez y del Museo Judío de Libeskind. Nos hacemos eco de los Premios Pritzker (Foster) y Príncipe de Asturias (Calatrava). Rematamos el número con la conferencia de Pehnt en Madrid sobre Mendelsohn.

ARQUITECTURA

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).
Barquillo, 12. 28004 Madrid. Teléfono: 91/521 82 00.
P.V.P.- 2.000 pesetas (otros países europeos: 2.750 pesetas.
América: 3.100 pesetas. Asia: 4.000 pesetas).
Suscripciones: teléfono 91/586 33 53.

Director: Miguel Ángel Baldellou.

Consejo editor: Miguel Ángel Baldellou, Carlos Flores, Alberto Humanes, Manuel Santolaya e Ignacio Vicens.

Secretarios de redacción: Ángel Cordero y Manuela Casado.

Corresponsales: ARAGÓN Y NAVARRA: José Laborda y Miguel Ángel Alonso del Val. CASTILLA-LA MANCHA: Miguel Ángel Embid. GALICIA: Manuel Gallego, Pedro de Llano y Carlos Quintans. GUADALAJARA: José Antonio Herce. PAÍS VASCO: Javier Cenicacelaya. VALENCIA: Joaquín Arnau Amo. ALEMANIA: Heinrich Reyets e Ilse Wolff. AUSTRIA: August Sarnitz. VENEZUELA: María Teresa Novoa y Alexis Pirela. GRAN BRETAÑA: Mónica Pidgeon. HOLANDA: Jan Molema. ITALIA: Carmen Murúa y Antonello Monaco. JAPÓN: Toshiaki Tange. SUIZA: Christoph Zuercher. ESTADOS UNIDOS: Ronald Christ & Dennis Dollen. MÉJICO: Salvador Rodríguez Salinas.

Han colaborado en este número: Joaquín Arnau Amo, Miguel Ángel Baldellou, Félix Cabrero Garrido, Alfredo Calosci, Ángel Cordero, José Luis del Moral, José M^º Fernández-Isla, Carlos Flores, Foster and Partners, María Cristina García Pérez, Daniel Giralt-Miracle, José Luis Iñiguez de Onzoño, Josep Llinás Carmona, Francisco José Mangado, Enric Miralles, Wolfgang Pehnt, Andrés Perea Ortega, Benedetta Tabliabue, Fernando Tabuenca, Luis Tena, Guillermo Vázquez Consuegra, Manuela Casado (traducción alemán-español) y David Cemlyn-Jones (traducción español-inglés).

Fotografías: Miguel Ángel Baldellou, Bitter + Bredt Fotografie, José M^º Fernández-Isla, Carlos Flores, Fotos Gómez, Federico López, Fernando Redón, Nigel Young y Giovanni Zanzi.

Portada: Antonio Lax.

Realización: Ediciones Reunidas, S.A.
O'Donnell, 12 (2º piso). 28009 Madrid.
Teléfono: 91/586 33 00. Fax: 91/586 97 60.
E-mail: reunidas@grupozeta.es



Director: Francisco Arriba.

Directores adjuntos: Luis Manuel Duyos y Raúl Utrilla. Redactores jefes: Manuel de Jesús y Antonio Guerrero. Redacción: Alfonso Serrano, Álvaro Arriba y José María de la Torre. Sistemas informáticos: Paloma Rollán. Director de Producción: Javier Serrano. Secretaría de redacción: Ángeles Morales.

Director gerente: Mariano Bartivas.

Publicidad: EXPROFESO, S.L.

Director de publicidad: Jacobo Sánchez-Terán.
Hermanos Bécquer, 4. 28006 Madrid.
Teléfono: 91/563 61 38. Fax: 91/564 57 75.

Fotomecánica: Giga. Julián Camarillo, 26 3º. 28037 Madrid.

Imprime: Egraf, S.A. Pol. Ind. de Vallecas. Luis I, 19. 28031 Madrid.

ARQUITECTURA no se hace responsable de la opinión de sus colaboradores en los trabajos publicados, ni se identifica necesariamente con la opinión de los mismos. Queda prohibido reproducir total o parcialmente el contenido de esta revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

AIRE ACONDICIONADO



FERROLI

UNIDADES PARA CONDUCTOS AIRE - AIRE



AUTÓNOMOS POLAR BLOCK COMPACTOS Y PARTIDOS

- Sólo frío y bomba de calor.
- Compresores de alto rendimiento.
- Desde 6.000 hasta 56.000 Frig./h.

BAJA SILUETA

Modelos DÉDALO y DÉDALO DUOSPLIT (2x1)

- Sólo frío y bomba de calor.
- Compresores SCROLL en toda la gama⁽¹⁾.
- Unidades interiores desde 23 cm. de altura.
- Potencias:
Dédalo: Desde 5.000 a 12.700 Frig./h.
Dédalo Duosplit⁽²⁾: Desde 2x4.850 a 2x6.200 frig./h.

(1) Los equipos Dédalo Duosplit llevan dos compresores SCROLL.

(2) Las unidades de bombas de calor pueden funcionar una en frío y la otra en bomba de calor.



EMPRESA CERTIFICADA

FÉRROLI ESPAÑA, S.A.

Alcobendas (Madrid) - Teléf.: 91 661 23 04
e-mail: comercial@ferroli.es • <http://www.ferroli.es>

SUMARIO

ARQUITECTURA 318

EDITORIAL		3
La forma continua. El efecto Mendelsohn	Miguel Ángel Baldellou	8
Josep María Jujol, 1999	Carlos Flores López	14
La arquitectura de Victor Eusa	Fernando Tabuenca	26
Casto Fernández-Shaw y la interminable aventura expresionista de un navegante del futuro	Félix Cabrero Garrido	36
Memoria de Curro Inza	Luis Tena	48
PROYECTOS		
Palacio de Congresos y Auditorio Cultural de Navarra	Francisco Mangado	52
Universidad de Arquitectura. Venecia	Enric Miralles	58
Biblioteca de Fuencarral	Andrés Perea	64
Museo Nacional de Arqueología Marítima. Cartagena	Guillermo Vázquez Consuegra	70
RESTAURACIÓN		
Reforma del teatro Metropol de Jujol. Tarragona	Josep Llinás	76
Reestructuración y rehabilitación de la embajada de España en Berlín	Jesús Velasco y J. L. Íñiguez	82
DESPLEGABLE		
Remodelación del Reichstag, Berlín	Norman Foster	84
CRÓNICA URBANA		
Alicia en las ciudades: Museo judío en Berlín, Libeskind	José María Fernández-Isla	94
CRISTAL LÍQUIDO		
¿Son lugares los sitios web?	Alfredo Calosci	100
EXPOSICIONES		
A propósito de Eric Mendelsohn	Joaquín Arnau	104
Magia abrasadora o fría muerte	Wolfgang Pehnt	106
PUBLICACIONES		112
PREMIOS		114
CALENDARIO		117
INGLÉS		118

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES



HUBLLOT

CLASSIC

A SENSATIONAL FEELING



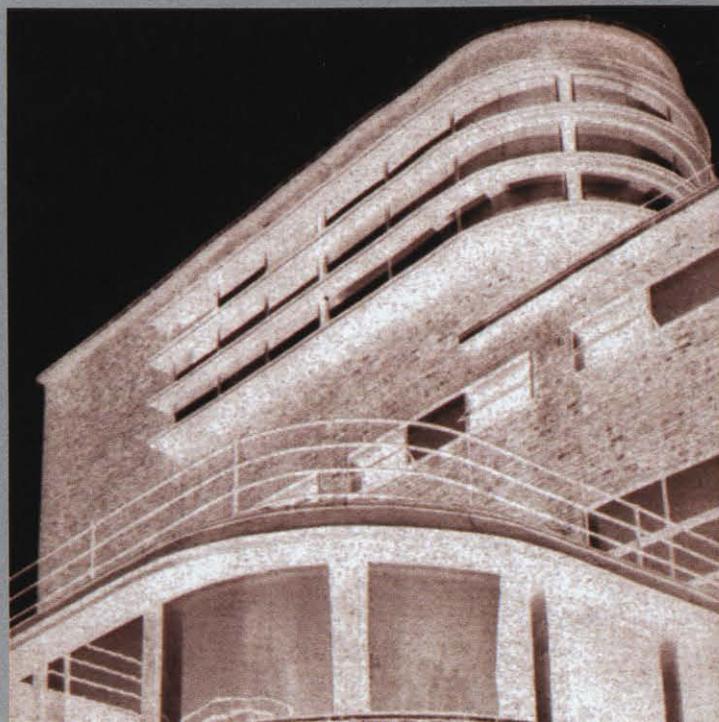
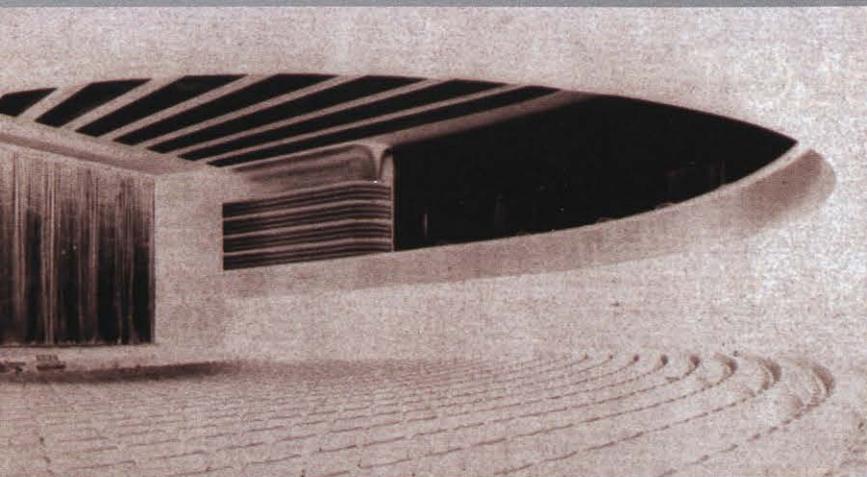
LA MORBIDEZ DEL CAUCHO,
LA PRECIOSIDAD DE LA CAJA, LA FIABILIDAD DEL MECANISMO.
HUBLLOT: CLÁSICO Y REVOLUCIONARIO. ELEGANTE Y CON ESPÍRITU DEPORTIVO.
EL PLACER DE LLEVARLO JUSTIFICA EL ORGULLO DE POSEERLO.

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

MDM
GENEVE

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

El número y el nivel de los concesionarios HUBLLOT satisfacen la exclusividad de su clientela.
Para más información dirigirse a **DI/ARSA** Corazón de María, 2. Edificio "Torres Blancas", 28002 MADRID. Teléf.: 91 519 56 83.



La forma continua

SOBRE EL "EFECTO MENDELSON"

Miguel Ángel Baldellou

Los últimos años del siglo parecen reproducir, simétricamente, las dudas y las tensiones de los primeros. Sucesivos acontecimientos han ido cuestionando la posibilidad, también en arquitectura, de establecer un canon si no definitivo, al menos estable. Sin embargo, la vieja disyuntiva entre "razón" o "emoción", empeñada en mantener separados los polos de nuestra capacidad discursiva, ha ido configurando bandos presuntamente irreconciliables. En los últimos tiempos, seguramente impulsados por el éxito de alguna obra emblemática aplastantemente divulgada, parecen tomar posiciones relevantes, al menos en la prensa especializada en este tipo de cuestiones, las arquitecturas y los arquitectos que mejor pueden responder en el ingenuo imaginario popular, a la noción de obra maestra y de genio irreplicable.

La bonanza económica de los países más ricos, las posibilidades instrumentales de representación virtual y tecnologías punta al servicio de la arquitectura, parecen soportar, "objetivamente", la vía de la formalización más exasperada. En qué medida nuestro inconsciente colectivo occidental venga acusando además el síndrome del fin del milenio, es algo que seguramente no podemos calcular. Pero quizás pueda servir de justificación, no de la búsqueda ininterrumpida por parte de los arquitectos, respecto a las formas complejas, hasta hace poco "casi-caóticas", sino de su urgente sobrevaloración acrítica, y desde ello la apertura, otra vez, de una supuesta discusión entorno a la forma arquitectónica, cuyo fin último probablemente sea el lograr el poder y su causa posible, el miedo ante el final.

En esta línea, casualmente se traen a cuento en estos momentos, aprovechando un ligero desfallecimiento del minimal, algunos acontecimientos, que bien administrados, nos pueden ayudar a pasar con cierto entusiasmo o al menos desahogo, el fin de siglo que se aproxima. Por ejemplo, podemos celebrar el medio siglo de la muerte de Jujol o el 120 de su nacimiento o el 70 del pabellón de Mies (desafortunada cita a este respecto, lo reconozco), o quizás mejor de la feria de Sevilla, el treinta de la muerte de Mies y Gropius....

Sin embargo, al margen de las efemérides concretas, es cierto que ligadas casi siempre a explosiones de júbilo, a conmemoraciones o a manifestaciones de poder, de cualquier tipo de poder, la arquitectura es convocada a poner en juego la mayor cantidad posible de efectos especiales para intentar un doble juego intrínsecamente contradictorio. Por un lado sorprender y por otro perdurar sorprendiendo. Si la sorpresa juega a favor de lo primero, se vuelve, con el tiempo, contra lo segundo. Sólo aquellos objetos que se instalan con fuerza en la memoria superarán finalmente su muerte anunciada. De ahí, la insistencia "institucional" en repetir machaconamente la excelencia de su propia propaganda. El problema es la competencia y, en otro plano, la incompetencia de los mensajeros.



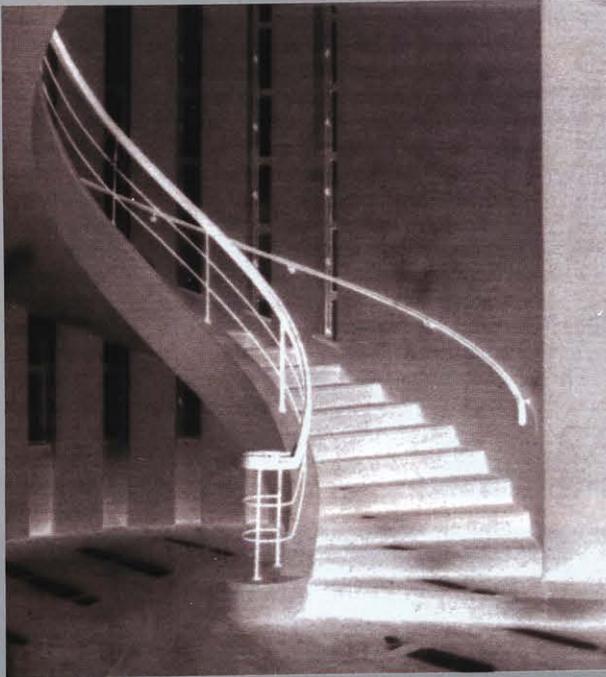
Cine Barceló, Madrid.
Gutierrez Soto



Aparte de la urgente necesidad de propaganda, la forma arquitectónica es también vehículo de su propia esencia. Programática, simbólica, ideológica o técnica. Tiende a expresarse. O al menos eso pensamos los arquitectos, creyendo escuchar desde la propia obra nuestras voces más secretas. A veces, totalmente públicas. Los momentos de triunfo de la arquitectura "anónima pero culta" pueden también entenderse como paréntesis de una continua sucesión de búsquedas y hallazgos formales, que etiquetamos como expresionismos, surrealismos, simbolismos y cosas semejantes, aludiendo siempre, sin embargo, a su supuesta cualidad de irracionalidad o razón no controlada. También podríamos pensarlo, no obstante, exactamente al contrario. Asignada "la razón" a lo aceptado por la inercia cultural de occidente, al menos a lo más fácilmente contabilizable, queda "lo demás", es decir, casi todo, atribuido al "oscuro" mundo del sentimiento, de los sueños, de las visiones, de los deseos, de las utopías.

La historia de la arquitectura, puede explicarse, aunque sesgadamente, como una lucha por hacer prevalecer un polo sobre otro, la razón o la emoción. Sin embargo, la gran Arquitectura no es seguramente otra cosa que la búsqueda de una síntesis equilibrada entre esos, u otros semejantes, opuestos. Evidentemente la capacidad, y la posibilidad, de establecer, aunque sólo sea circunstancialmente, esa síntesis, es dado a muy pocos, muy pocas veces. El sistema dominante impone un polo en aras de la razón conveniente frente a la "libertad" que parece querer subvertirle, transgrediendo los límites impuestos, o supuestos. El avance de la arquitectura ha venido muchas veces impulsado por creadores "rebeldes" cuyas propuestas han resultado anómalas en su momento, y tratadas como curiosidades o extravagancias, incomprensibles, han sido puestas, con sus autores, en una conveniente cuarentena. Para ello han resultado de gran utilidad algunas propuestas, verdaderamente inconsistentes, que han propiciado el "confundir" todo en un mismo cajón de "impertinencias". Recuperar periódicamente lo que verdaderamente, pasado el tiempo de su peligro más acuciante, han sido vías revolucionarias desde la arquitectura, es una práctica de higiene mental muy provechosa, aun a riesgo de convertir la reflexión en apoyo del "todo vale". Volver los ojos a lo que las miopes e interesadas "ortodoxias" han ocultado, no supone desde luego aceptar todo lo no incluido por ellas. Debería ser sólo eso, repensar de otro modo, desde una perspectiva más completa.

Por ello proponemos observar cómo la forma continúa, aun a pesar de todo, formándose en la razón desde el sentimiento. Nunca dejó de ser así. Y desde esa óptica, centramos en cómo la forma tiende a ser continua, a no ser limitada, a expandirse y generar en el tiempo de su percepción secuencias espaciales dinámicas inteligibles. Aplicar a esa forma continua criterios relativistas simples, o



derivados de juegos geométricos triviales no pasa de ser un intento de avalar "científicamente" la búsqueda intuitiva.

Si Clark justificaba la exclusión de España de su visión paneuropea de la cultura, ponía también en evidencia una cierta perplejidad derivada de la aceptación de su construcción, predominantemente lógica. De esta forma excluía, y con él tantos ilustres pensadores oficiales, lo mestizo en cuanto contaminante. Confundiendo las preferencias con los hechos, éstos se deforman hasta ser irreconocibles. Aun a riesgo de irritar de nuevo a los santones de la cultura oficial, repasaremos de nuevo en ciertos rincones especialmente interesantes de nuestra particular aportación a esa tendencia que pretende construir la forma en sí, que no porque sí, en un movimiento universal.

Si es cierto que podíamos considerar a Mendelshon como el hombre clave que sintetiza forma con razón en los años 20 en Europa, no lo es menos que ni es el único, ni el primero, ni el último. Con él, una serie magnífica de arquitectos impulsores de la vanguardia real, mas allá de la visionaria. Anteriores, que no necesariamente antecedentes explícitos, algunos de los nuestros (Gaudi, sobre todos). Ligeramente posteriores, tampoco herederos legítimos, en España podemos encontrar referencias sugerentes. Ya señalé, aunque en un contexto diferente, al Jujol de la casa Planells de 1923, y los ejemplos de Eusa, y el "obvio" de Fernández Shaw. Pero, además, toda una sucesión amplísima de mendelsohnianos confesos, aunque no claramente convictos. Para colmo, ciertas veleidades formales, ciertas alegrías, han venido a convalidar desde fuera, con guiños convenientes a la galería (la bufanda del Rayo entre otras bufonadas) algunas búsquedas muy serias de nuestros arquitectos maduros mas jóvenes (Perea, Miralles,...), cuando éstas son, en buena parte, consecuencia de referencias más próximas, probablemente inadvertidas y por ello más hondas.

En cualquier caso, es cierto que hay grados. Del mismo modo que podemos reconocer en Goya o en Unamuno un fondo "típicamente" español, sin llegar a ese rasgarse tan profundo, mas bien en un tono aparentemente más ligero en cuanto que no acepta fácilmente los dictados, encontramos en una frivolidad o indiferencia ante ellos una vía de escape desde la que es posible poner en solfa, hacer "chirigota" y no dar importancia, aunque se haga muy en serio, a lo que verdaderamente nos preocupa. Esta actitud no trágica pero tampoco cínica, posiblemente refleja una forma de ser, arraigada en el inconsciente popular, que manifiesta su experiencia como "sabiduría", como "oficio de vivir".

Trasladada a la práctica de la arquitectura, hemos insistido en otras ocasiones en denominar oficio a esa actitud de sorna latente que permite sortear los accidentes del camino con el menor riesgo y compromiso, sabiendo que después volverá a cambiar el panorama.

Pues bien, referido a la influencia de Mendelshon entre

nosotros conviene decir que, aunque proclamada genericamente por todos, fue tan sólo la de algunas imágenes producidas por el arquitecto las que impactaron a los españoles de los años 20-30. Fue el particular modo de conocer de los arquitectos locales, educados en visualizar y fagocitar imágenes diversas, con una actitud aparentemente ecléctica (aparente por no ejercerse desde el juicio crítico), lo que favoreció la apropiación de las, probablemente, imágenes más poderosas propuestas por la vanguardia, las generadas por Mendelshon, (el interior del Universum, el Berliner, los Shocken..., algunos trazos definitivos de sus dibujos). No hacía falta entender la coherencia interna de aquellos signos, ni la lógica respuesta a una circunstancia técnica que les hacía posibles, ni el rigor de un discurso que se ignoraba. No se pretendió buscar las causas para asimilar los efectos ni se quiso emular los propósitos de la vanguardia. Se trató tan sólo de usar soluciones eficaces y disponibles, trasladadas de contexto a la menor oportunidad. La disculpa podía ser un concurso en el que acreditar la puesta al día, o una esquina con que redondear una imagen con partículas léxicas prestigiadas en imágenes almacenadas como repertorio indiscutible. Si se daban varias circunstancias, morfológicas, tipológicas o simbólicas, aunque no se supiese de esos conceptos, traducidos en términos de forma de solar, de función o de distinción de grupo dominante, resultaba inevitable una respuesta coral. El caso del concurso del Capitol madrileño resultó casi delirante. Si lo comparamos con el del Círculo de Bellas Artes, sólo una década anterior, comprobaremos el "efecto Mendelshon" en toda su magnitud.

Podemos rastrear, en lo que en otro lugar he denominado "racionalismo real", la expansión de ese efecto. Desarrollado en algunos casos de forma puntual, en otros, los más largos, duró escasamente una década. Sin embargo, supuso casi siempre una mejora de los resultados porque, al instalarse, actuó en contra de un método compositivo basado en estructuras finitas. Introdujo la horizontalidad, y con ella un dinamismo que puso en cuestión la presencia del eje vertical estabilizador. Algunos entraron en conflicto y pretendieron, con los mecanismos del eclecticismo academicista aprendido en la Escuela, introducir, en sus estructuras formales y mentales, la variante antimonumental del continuum formal, de la superficie envolvente con vocación ilimitada, desde la que los límites del plano se disolvían en un vuelo sugerente, háptico tanto como óptico.

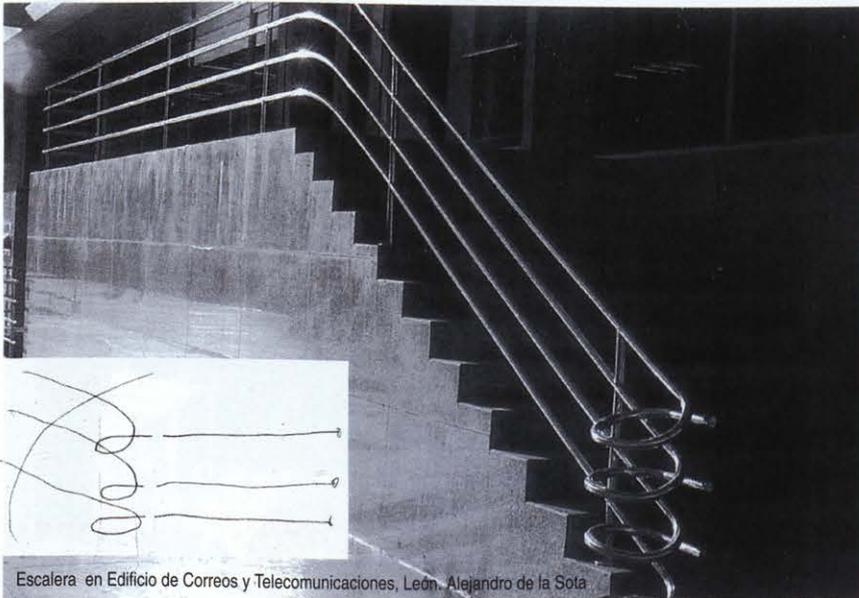
Naturalmente, la capacidad para explorar a fondo las posibilidades del gesto mendelshoniano había requerido su interiorización, imposible desde el nivel de formación de los arquitectos, no menor sino distinta, o su materialización en unas técnicas no disponibles entre nosotros. Quizás por ello la apropiación resultó superficial, quizás por ello fue tan amplia su difusión. Quizás por todo ello el propio Mendelshon fue obviado por los arquitectos de la



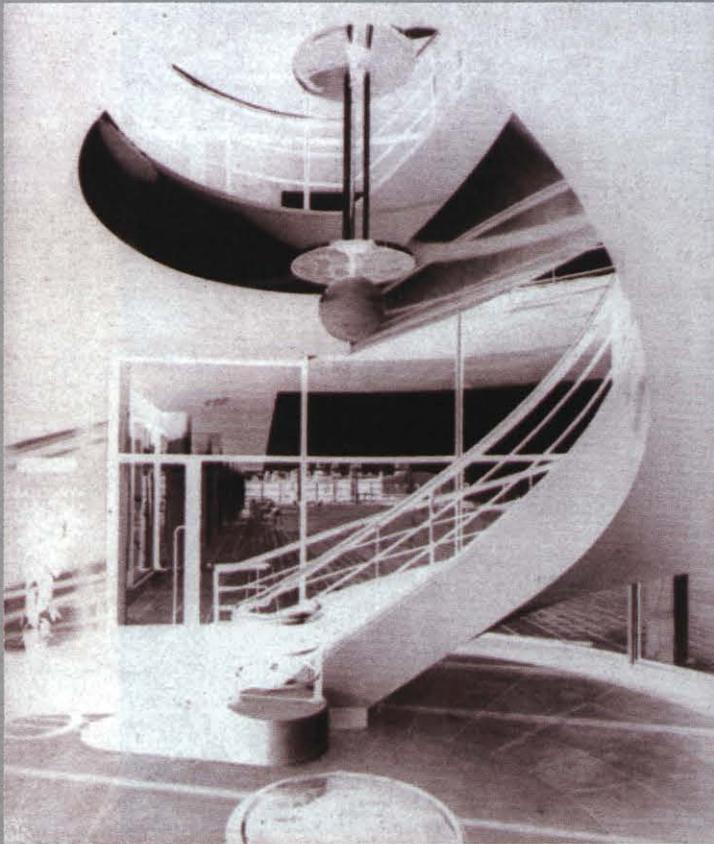
Gobierno Civil, Tarragona. Alejandro de la Sota.



Boceto de escalera para vivienda en Dr. Arce. Alejandro de la Sota.



Escalera en Edificio de Correos y Telecomunicaciones, León. Alejandro de la Sota



vanguardia y sus seguidores mas conspicuos que aun no habían encontrado su forma definitiva. Mendelshon la propuso demasiado pronto. Como Gaudí y con el mismo efecto. El eterno dilema de la teoría frente a la intuición formalizadora que posiblemente llevó a Giedion a su exclusión en la vanguardia oficial.

Conocida es la estancia española de Mendelsohn, su intervención en la Residencia y su fallido proyecto para el Duque de Alba (desconocido mas allá de un croquis elemental). Aparte de ésto, sólo referencias confusas. Y, sin embargo, encontramos ecos de su obra en numerosos arquitectos españoles, distribuidos por toda la geografía nacional. No es éste el momento de realizar un listado. Sin embargo, recordaré, entre otros, a los levantinos Albert, Borso, Goerlich o Rieta, sólo una muestra de cómo los más eficaces usuarios de las "bandas mendelshonianas", como ya advertí en su momento, fueron capaces de transformar con ellas el volumen real de sus objetos, estableciendo relaciones visuales sorprendentes. También, en otra de sus posibles aplicaciones de los elementos verticales como piezas articuladoras del volumen, acentuando ejes o rematando superficies finitas, contradictoriamente al lanzamiento horizontal de sus bandas, debemos citar a Arzadún, a Blein o Laciara, entre otros muchos.

Entre todos nosotros, quizás ninguno fue capaz, con tanta eficacia, de apropiarse sus imágenes, como después hizo con otras, como Gutiérrez Soto. A su modo, naturalmente. Fuera de contexto, al margen de las ideas o de las creencias. Pero con una inmediatez desconcertante, con una velocidad de "sprinter", como un "cazagoles" ("Pichichi" no por casualidad). Frente a su obra, resulta difícil negar las influencias. Casi tanto como precisar en qué elementos se sustentan. Porque Gutiérrez Soto fue incapaz de producir "un Mendelshon" como el Capitol de la Gran Vía. Fueron las circunstancias las que propiciaron la ocasión a Feduchi y Eced, mas que, me parece, la profunda convicción. Cuando el propio Mendelshon empezaba a virar en sus imágenes a principio de los 30, aquí se dieron las circunstancias, el concurso de Carrión, más propicias para la implantación de aquel mensaje, aunque ahora con un contenido amortiguado. Ya no era una propuesta subersiva, suponía el triunfo de una nueva situación (efímera sin saberlo).

Mas allá de la interpretación de lo aparente, Gutiérrez Soto siguió la evolución de Mendelshon en la distancia y le usó en etapas sucesivas. A este respecto, resulta interesante observar la influencia que la obra de Palestina, puede tener en el tremendo giro que supuso el edificio del Alto Estado Mayor. No tanto Le Corbusier y sus brisse-soleil, sino los del alemán y su nítido enmarcado en el muro terso.

Más sorprendente resulta, sin embargo, la enorme influencia de Mendelshon en Soto. He dicho bien. No tanto sobre sus resultados, sino sobre su actitud y cualidades. Si

en otro lugar he hablado de ambos arquitectos por separado, aquí les junto . La afición a la música, con Bach de intermediario, la fijación a un ideal femenino, Louise-Sara, el elitismo y las creencias religiosas, la intuición sensible, una forma de atrapar las ideas de forma obsesiva por medio del dibujo de "la idea", incluso en su signo gráfico de aceptación, en un caso el arco superior, en otro el óvalo del "vale", incluso a los problemas físicos de visión en uno y otro, a la experiencia de la guerra...

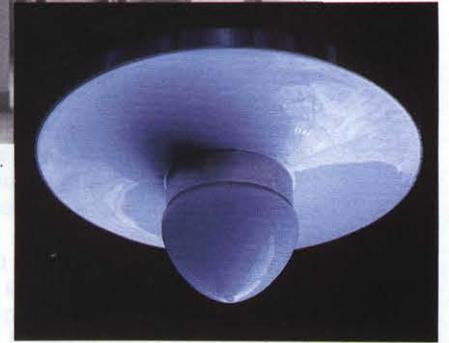
Un viaje de Sota a Berlín, en 1956/57, que me parece definitivo en su experiencia, le permitió apreciar obras de Mendelshon y con ellas su excepcional calidad. En especial el edificio de los sindicatos del Metal. Siempre me ha parecido que la obra, tan singular en su propia producción, del Gobierno Civil de Tarragona, le debe mucho a ese edificio. Y, en cierto sentido, al Alto Estado Mayor de la Castellana, tan próximo a Bretón de los Herreros donde el arquitecto tenía su estudio, como también, en otro edificio, Molezún y Corrales, el sobrino de Gutiérrez Soto . ¿Pudo transmitirse en ese círculo la admiración de Gutiérrez Soto por Mendelshon y no ser casual el "descubrimiento" berlinés del arquitecto alemán?. En torno al año 65, Sota hablaba con fervor de Mendelshon, mientras también se interesaba por lo que se puede considerar en parte sus consecuencias: Saarinen, Breuer, Niemeyer,... incluso Utzon.

Años más tarde, sin citarlo explícitamente, le homenajea, como quien deja una pista al futuro, en la Caja Postal de León. Barandillas y lámparas, que sin las imágenes de la obra de Berlín, cuesta aceptar como consecuencia de una evolución sólo autónoma.

Muchos otros han sido los arquitectos influenciados por el maestro alemán. No tanto por vía directa, sino a través de algunos de sus derivados internacionales. En este sentido, sería interesante buscar entre los americanos de la generación de posguerra, postwrightianos, libertades que sin Mendelshon serían menos explicables. Me refiero otra vez a Eero Saarinen, quizás el vínculo mejor implantado en la compleja relación Europa-América. Su vida, lamentablemente corta, nos impide observar un desarrollo que habría resultado muy interesante. Algunos ejemplos más recientes parecen apuntar en una dirección ya señalada implícitamente en la obra del Mendelshon americano. Sin embargo, me parece observar una incoherencia metodológica suficiente como para no afirmar una filiación dudosa. Parece más próxima la variante nórdica, que recorre a los Pietilä, Sharoun, Böhm, Eiermann y otros constructores, a través de los cuales, quizás, o en orígenes anteriores incluso, alguno de nuestros arquitectos han encontrado las fuentes en que saciar la "sed de forma" que parece afectar a quienes han soportado una travesía, tan larga, del desierto y del dogma. No estamos ante un espejismo. Los oasis existen, aunque sus aguas, con frecuencia, estén contaminadas.■



Lámpara en Edificio de Correos y Telecomunicaciones, León. Alejandro de la Sota



Alto Estado Mayor, Madrid. Gutierrez Soto.



Josep María Jujol, 1999

Carlos Flores

Si las más recientes bibliografías publicadas sobre Jujol son exactas, ninguna de las revistas de arquitectura editadas en Madrid se ha ocupado de la figura o la obra del arquitecto Jujol en el transcurso de los veinticinco últimos años. Ahora, cuando se cumple el cincuentenario de su fallecimiento, parece razonable volver la vista sobre una personalidad tan singular y una obra tan absolutamente al margen de los caminos habituales y aún, para muchos, en una injustificable situación de semipenumbra.

José María Jujol y Gibert nace en Tarragona en septiembre de 1879 y muere en Barcelona en mayo de 1949, meses antes de cumplir los setenta años de edad. Según un orden cronológico, a Jujol habría que situarlo entre Frank Lloyd Wright y José Hoffmann -aproximadamente diez años mayores que él- y Walter Gropius, cuatro años más joven. Con relación a Gaudí, su diferencia será de veintisiete años, más o menos la que existe entre una generación biológica y la siguiente. En 1906, el maestro alcanza una edad que es, exactamente, el doble de la de su discípulo; cincuenta y cuatro y veintisiete años, respectivamente. En todo caso, como he demostrado en otros escritos, al menos desde el curso lectivo 1904-1905, se había iniciado ya una cierta relación profesional entre ambos; el período que transcurre entre 1905 y 1912 será el más fructífero e intenso.

Para valorar el destacado papel que dentro de la arquitectura y el arte europeos de su época le corresponde a Jujol habrá de ser tenida en cuenta la obra que lleva a cabo como arquitecto independiente -y en especial la correspondiente al período 1908-1928- pero, en no menor medida, su actuación como el colaborador más personal y libre de entre todos los asistentes que contribuyeron a la obra del maestro.

Su formación profesional y cultural tendrá lugar a través de tres vías fundamentales: en primer término, sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona; el interés que desde muy joven experimentaría por lo que se ha convenido en llamar humanidades; finalmente, el contacto intensivo y continuado con su admirado maestro Gaudí durante los años señalados.

El entendimiento de Gaudí y Jujol en el aspecto profesional se veía reforzado, además, por una serie de afinidades establecidas entre ambos en el plano humano. Gaudí odiaba sobre todas las cosas el engreimiento y la soberbia, máxime cuando tales condiciones iban unidas -como suele suceder- a una mentalidad suficientemente obtusa. La humildad personal de Jujol, su falta de pretensiones en cuanto a brillo y posición social, encajaban perfectamente con el Gaudí en plena madurez que Jujol conoció. Un sentimiento de profunda religiosidad, vivida día a día, representaba -del mismo modo que sus orígenes y su despreocupación por las cuestiones económicas- otros de los tantos lazos de unión entre ellos. El hecho de no haber constituido una familia (Gaudí permaneció soltero toda su vida y Jujol sólo contraería matrimonio tras la muerte del maestro y próximo ya a los 50 años de edad) aparece como otra circunstancia compartida que les permitía entregarse en cuerpo y alma a una profesión por la que sentían vocación y amor ilimitados.

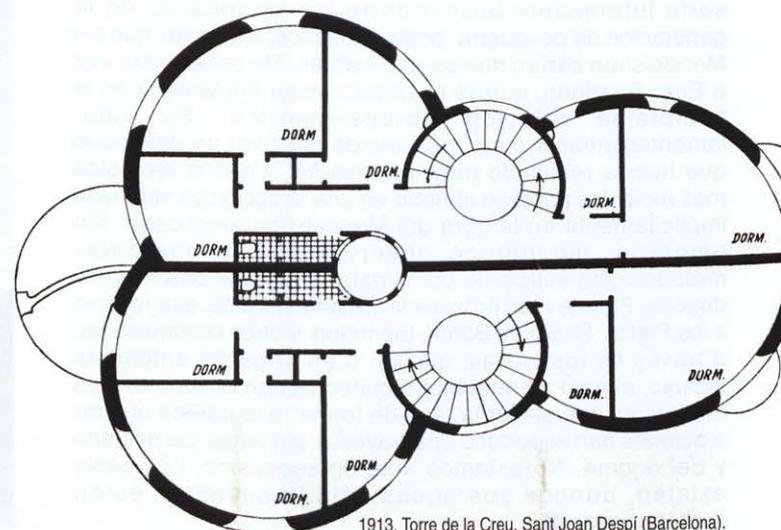
Como un factor más de entendimiento cabría señalar, finalmente, su procedencia de la comarca conocida como Campo de Tarragona,

circunstancia geográfica que para Gaudí suponía una inexplicable garantía de aptitud, casi infalible, para cualquier actividad de orden plástico (?).

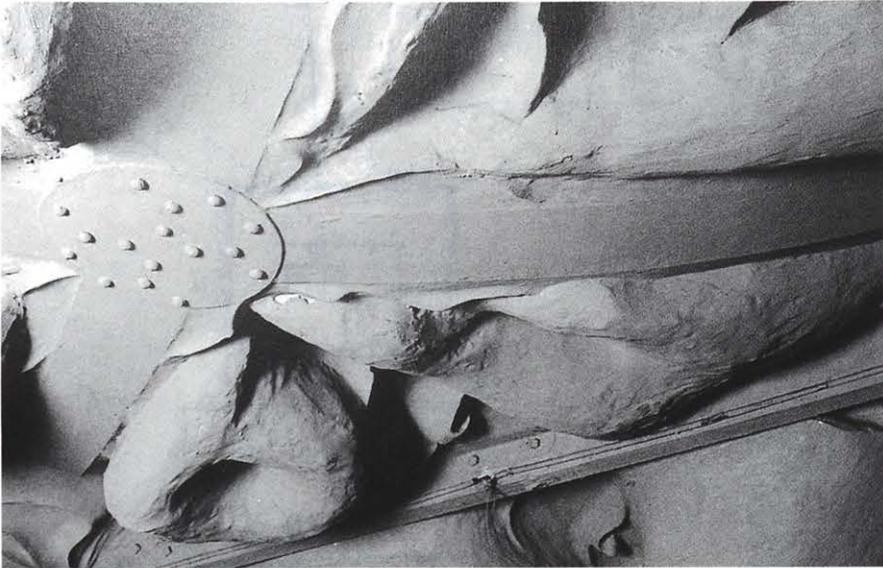
La presencia de Jujol como colaborador de Gaudí se inicia antes de que el primero finalice sus estudios y resulta evidente y documentada en obras como las casas Batlló y Milá, Parque Güell, y trabajos de restauración de la catedral de Palma de Mallorca. Pero además, la presencia del joven ayudante ejercería sin duda algún tipo de influencia -tal vez difícil de concretar y demostrar pero seguramente decisiva- sobre la evolución que, alrededor de los años del encuentro con Jujol, puede observarse en la arquitectura gaudiana, permitiéndonos hablar de un Gaudí anterior y otro posterior a la incorporación de Jujol.

Una consideración objetiva de la obra de Gaudí pone de manifiesto que nos hallamos ante una personalidad realmente genial, pero también -y tal vez por ello mismo- ante un hombre profundamente enraizado en su tiempo, especialmente en relación con aspectos de detalle -diseños, pinturas, revestimientos, etc.- que completan la arquitectura. Gaudí no siempre consigue ir, en cuanto a tales detalles, más allá de lo que pudiera considerarse como un cierto "victorianismo", una relación de afinidad con corrientes y maneras de algún modo próximas a la plástica de William Morris y su grupo "Arts and Crafts", por ejemplo. A partir de la incorporación de Jujol, las obras de Gaudí en las que intervendrá de una manera destacada y directa -casas Batlló y Milá, banco ondulado y sala hipóstila del Park Güell- van a superar tal "victorianismo" y no sólo por lo que significan las aportaciones concretas realizadas por el propio Jujol, sino consideradas como una totalidad, fundiéndose la obra de Jujol y la de Gaudí en un todo de absoluta coherencia.

Por otro lado y a través del trabajo llevado a cabo al margen de sus colaboraciones con Gaudí, la personalidad de Jujol se ofrece como una de las más espontáneas y libres de todo el arte europeo



1913. Torre de la Creu, Sant Joan Despí (Barcelona).



1908. Teatro del Patronato Obrero, Tarragona.



1911. Tienda Mañach, Barcelona.

CARLOS FLORES

1913. Torre de la Creu, Sant Joan Despí (Barcelona).



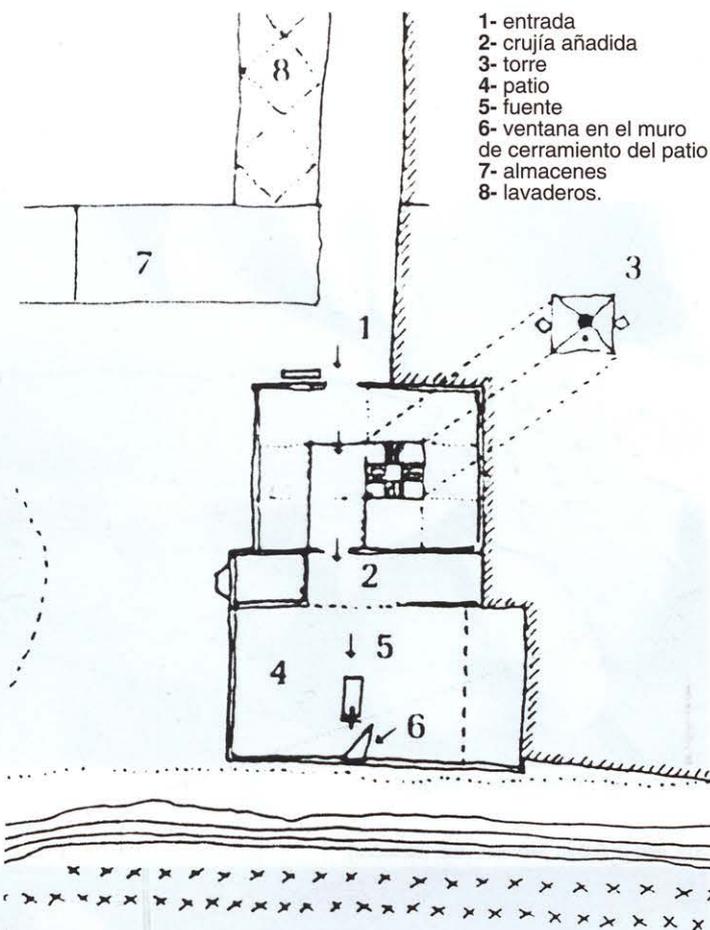
CARLOS FLORES

contemporáneo. Su demostrada capacidad para la expresión "gestual" haría posible la exposición inmediata y directa de cuanto su mente concebía. En Gaudí, por el contrario, dominará una mentalidad más reflexiva, organizada y sistemática; sus decisiones finales serán, normalmente, consecuencia de un discurso lógico, iniciado desde el momento mismo en que se enfrenta al problema y prolongado hasta que según su criterio, alcanza la solución idónea. Tal vez por no contar, como Jujol, con una capacidad excepcional para cualquier tipo de expresión plástica, Gaudí buscaba el apoyo en la geometría y en la estructura como puntos de partida fiables. Muchas de sus soluciones más innovadoras -anteriores a la casa Batlló- se basan, con frecuencia, en las leyes de la mecánica y/o en una racionalización geométrica de la forma, mientras que en Jujol decisiones mucho más inmediatas y espontáneas están en el origen de la mayor parte de su obra. Si el proceso metodológico de Jujol parece escapar a una sistematización rigurosa y controlada, el de Gaudí, por el contrario, podría ser entendido a partir de su famosa afirmación "originalidad es volver al origen", un modo de enfrentarse a cualquier tipo de problema desde su principio o raíz, como si fuera la primera vez que tales cuestiones se plantearan dando lugar a un discurso racional y lógico que se prolongaría hasta llegar a la solución más adecuada. Mientras la obra gaudiana tiene tras de sí este esfuerzo racionalizador continuado y riguroso, la de Jujol aparece como resultado de un proceso mucho más inmediato, espontáneo e incluso desenfadado. Esta ausencia de un estricto autocontrol, la evidencia de una "libertad del artista" -tan frecuente en la obra jujoliana- es posible que llegara a influir de alguna manera en la metodología del maestro que, en la casa Batlló y en la Milá -y especialmente en esta última. se ve libre de buena parte de los apriorismos y servidumbres de orden racionalizador que, como norma generalizada, presidían su actuación.

La "mano" de Jujol puede reconocerse claramente en diversos pormenores de la casa Batlló, en la decoración cerámica del gran banco del Parque Güell y en los plafones de la sala hipóstila así como en la rejería exterior de la Pedrera -con la excepción de las dos amplias cancelas de entrada-, en algunas piezas de mobiliario del piso de los propietarios -los señores Milá-Segimon-, en el diseño de herrajes y muy especialmente en las soluciones tridimensionales de muchos de sus techos o "cielos-rasos" realizados con escayola. En todas estas ocasiones, Jujol actuará siempre bajo las instrucciones y supervisión del maestro; pero según numerosos testimonios, el deseo de Gaudí era que el ayudante hiciera uso de un grado máximo de libertad, dando vía libre a toda su poderosa e inagotable capacidad creativa.

Si bien las diversas aportaciones concretas que Jujol lleva a cabo en su colaboración con Gaudí deben considerarse como complementarias y subordinadas a la arquitectura, tales trabajos no supondrán nunca, como algunos han querido ver, una especie de decoración superpuesta, sino que representan una parte esencial de la misma, formando con ella un todo inseparable, aquello que la palabra alemana "gesamtkunstwerk" define de modo perfecto: la obra-de-arte-total.

Jujol colabora a la consecución de esta "gesamtkunstwerk", que



1914. Casa Bofarull, Els Pallaresos (Tarragona). Croquis de la planta por J. Linás.

Gaudí planteará a lo largo de toda su producción y que, es preciso subrayarlo, a partir del encuentro Gaudí-Jujol alcanza formas expresivas hasta entonces ausentes dentro de la obra del maestro.

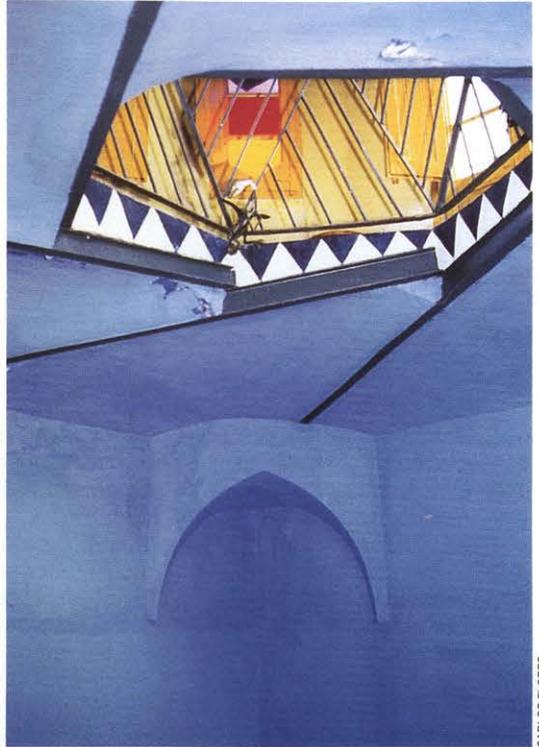
Del mismo modo, Jujol, en su propio trabajo como arquitecto independiente, perseguirá -y logrará- esta "gesamtkunstwerk"; en unos casos, respecto de la obra como totalidad; en otros, en aquellos aspectos parciales, incluso mínimos, para los que es solicitada su intervención. Sería oportuno destacar aquí cómo, mientras en el caso de Gaudí sus clientes pertenecen mayoritariamente a las clases dominantes de la sociedad -miembros de la nobleza, obispos, grandes financieros e industriales, etc.-, la clientela que acude a Jujol se compone, casi en exclusiva, de modestos agricultores, curas de pueblo e industriales y entidades de reducido nivel económico.

Y que mientras Gaudí recibe encargos para construir edificios completos, generalmente importantes, la participación de Jujol es solicitada para obras de dimensiones y presupuestos pequeños, e incluso, con frecuencia, para actuaciones solamente parciales, a veces mínimas, en obras ya existentes.

Habría que subrayar también que mientras Gaudí -gran maestro indiscutido, rodeado de colaboradores que le admiran y veneran- puede permitirse el que sus ayudantes resuelvan aspectos parciales de sus obras, Jujol será siempre el responsable total de las propias, ejecutando personalmente cada pormenor (ayudado, en todo caso, por los operarios y artesanos imprescindibles) ya que él mismo, con sus propias manos, pinta y esculpe, compone y coloca revestimientos y mosaicos, manipula metales, graba al fuego, etc., todo lo necesario para que sus obras expresen, tanto interior como exteriormente, aquel mundo sorprendente que el arquitecto lleva dentro. Dado lo reducido de los presupuestos de que, generalmente, dispone Jujol, sólo haciendo uso de estas capacidades como pintor, escultor, metalista, mosaísta, diseñador de los más diversos objetos, muebles, etc. y teniendo en cuenta que nunca



CARLOS FLORES

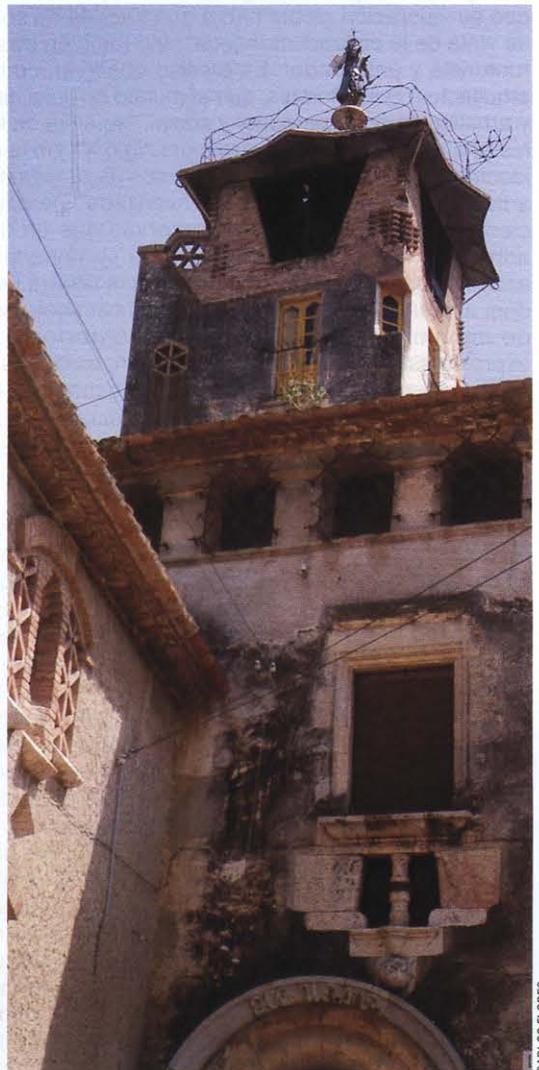


CARLOS FLORES



CARLOS FLORES

1914. Casa Bofarull, Els Pallaresos (Tarragona). Diversas vistas exteriores e interiores. Arriba, a la izquierda, lavaderos.



CARLOS FLORES

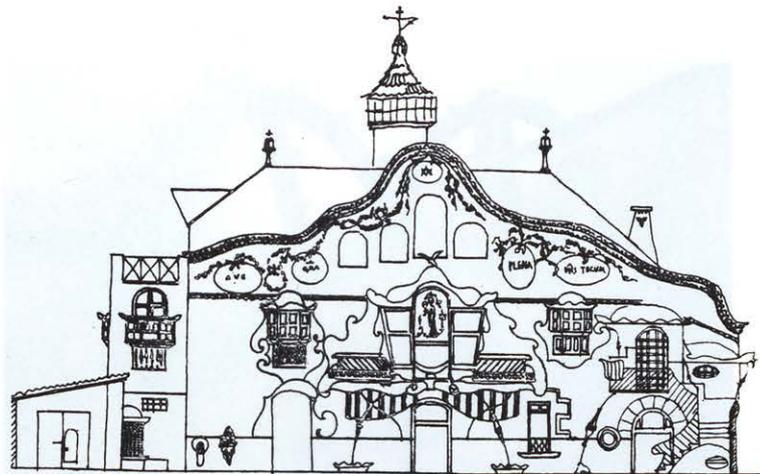


CARLOS FLORES

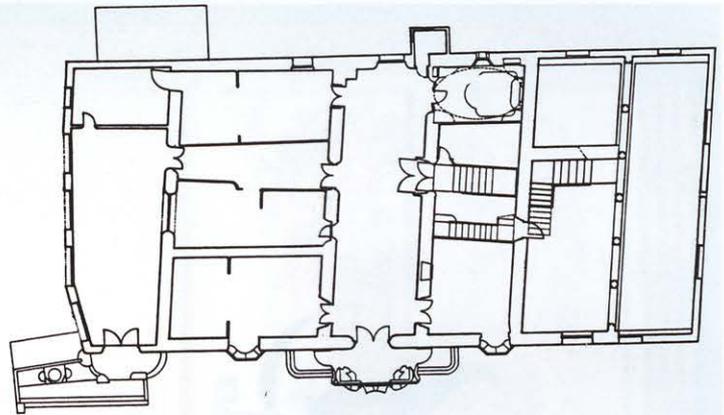
percibirá honorarios extra por tales trabajos, resulta posible la consecución de obras en las que cada aspecto parcial, cada detalle, aparecerá como pieza única, especialmente resuelta para la ocasión y en perfecta armonía con la obra total.

Para valorar toda la importancia del universo arquitectónico y plástico que Jujol lleva dentro es preciso tener en cuenta también su capacidad anticipadora, su facilidad para el descubrimiento de nuevos mundos formales, para la experimentación de caminos estéticos nunca antes recorridos. Si observamos que en su primer trabajo absolutamente rupturista -la reforma del Teatro del Patronato Obrero, en Tarragona- aparecen ya componentes formales radicalmente innovadores y que tales novedades suponen sólo el principio de las que a lo largo de su trabajo aportará, resulta evidente que su valoración global habrá que hacerla no sólo desde el punto de vista de la calidad intrínseca, sino también desde su significado rupturista y anticipador. Es preciso observar, como lo ha hecho el arquitecto I. Solá Morales, que el mundo de Jujol, tanto el profesional y artístico como el personal y social, "se aleja de los que ha sido la historia oficial de la vanguardia del siglo XX en la medida de que ni ideológica ni técnicamente sus puntos de partida han sido los de los artistas de la sociedad industrial avanzada"; pero resulta igualmente cierto que, pese a todas las reservas que en tal sentido deban admitirse, la tozudez de los hechos se impone y que cualquier análisis objetivo de la obra jujoliana nos situará frente a soluciones que, al menos formalmente, anticipan caminos y lenguajes propios de movimientos de vanguardia posteriores. Componentes expresionistas, surrealistas, dadá, composiciones no figurativas (lo que se denominaría más tarde "arte abstracto"), el "arte povera" y el "minimal art", junto a soluciones plásticas próximas, incluso, a una estética de "la guerra de las galaxias", aparecen de hecho como claras anticipaciones en la obra de Jujol, sin duda de forma espontánea y en cierto modo irracional, al margen de una intencionalidad que permita considerarlas, siquiera como muestras "avant la lettre" de tales tendencias; pero lo cierto e incuestionable es que están ahí, carentes tal vez de cualquier planteamiento teórico previsto, pero con la rotundidad y materialidad de los hechos reales. (Cabría discutir, en todo caso, si para que la presencia de un nuevo lenguaje adquiriera carta de legitimidad resulta preciso que los teóricos, o los propios artistas, hagan expresión manifiesta y consciente de sus intenciones, adjudicándoles una denominación y un soporte teórico -o incluso una pretendida "filosofía que los justifique"). Con el mismo espíritu expresado por Picasso en su tantas veces citada frase "yo no busco, encuentro", Jujol irá dejando, junto con una arquitectura de singular valor y formando parte indivisible de ella, toda una serie interminable y sorprendente de nuevos hallazgos de orden plástico, muchos de los cuales deberían ser considerados como anticipadores -bien sea por vía puramente intuitiva o espontánea- de corrientes o sistemas de vanguardia surgidos con posterioridad.

Al mismo tiempo que Jujol mantiene una importante colaboración con Gaudí, el arquitecto iniciará -como queda dicho- sus propias actuaciones como profesional independiente, con trabajos ya muy significativos, desde la reforma del citado Teatro para el Patronato Obrero de Tarragona (1908) a la tienda (1911) para la venta de los



1915. Casa Negre, Sant Joan Despí (Barcelona).
Arriba, alzado principal (dibujo de Jujol). Abajo, planta baja.

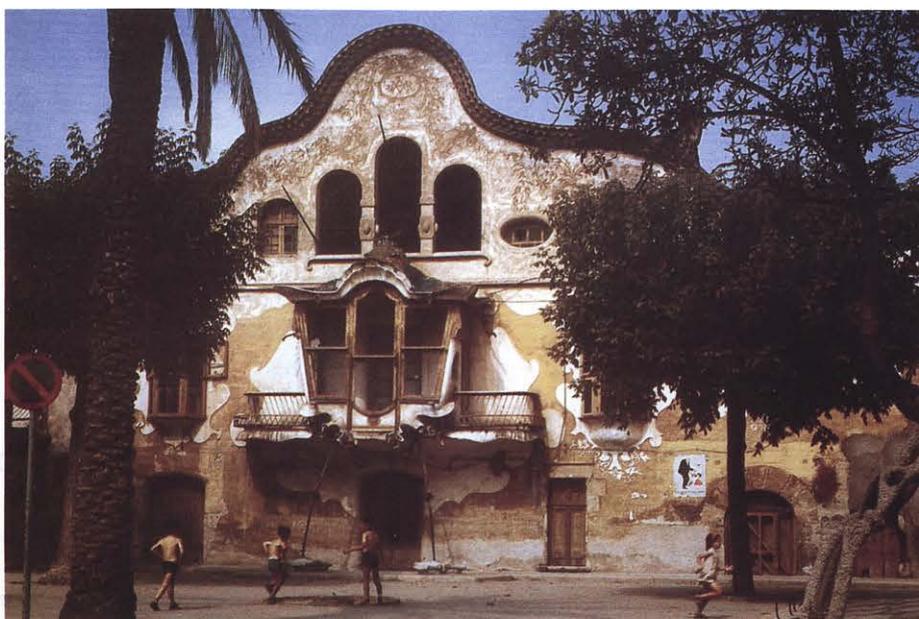


productos Mañach, una industria barcelonesa dedicada a la fabricación de cerraduras y cajas de seguridad. Entre ambas, Jujol comenzará también la construcción de una pequeña vivienda aislada, la Torre San Salvador (1909), situada en una barriada extrema de Barcelona.

El Teatro para el Patronato Obrero de Tarragona se irá completando a lo largo de varios años, sufriendo interrupciones, problemas y al final su abandono obligado y definitivo. Por ello, en la tienda Mañach se hará presente por vez primera lo que será el mundo mágico y personal de Jujol, aquel gusto suyo de crear por crear, aquel impulso irrefrenable que hará imprevisible, incluso para él mismo, el resultado final. Estará presente, también, su grafismo barroquizante, "leit motiv" en el tratamiento de superficies interiores y a veces incluso al exterior; es un tipo de acción gestual que cubrirá "dando gusto a la mano" paredes interiores o muros exteriores de esgrafiados o pinturas, como una especie de inconfundible signo de identificación.

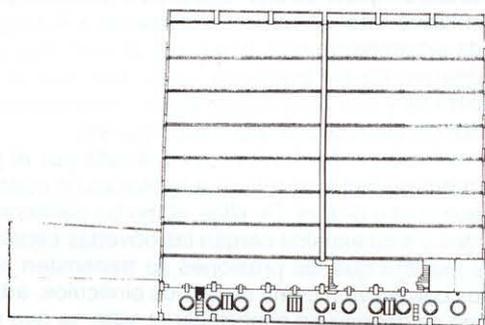
La tienda Mañach no se agota, si embargo, en el original tratamiento de su interior y en aquellos colores que, a la manera de "salsas que se mezclan y cohetes que estallan", como deseaba Jujol, la dominan sino que, exteriormente, será también buena maestra de la sabiduría del arquitecto para la composición volumétrica dentro de aquella libertad que sería inseparable de su labor.

Los tres lustros que se extienden entre 1911, año de la tienda de Mañach, y 1926, comienzo del Santuario de Monserrat en el pueblo de Montferri (Tarragona), conformarán el período de más intensa y abundante creatividad dentro de la producción total de Jujol. En ese período y en años que se sucederán sin tregua para el descanso -1913, 1914, 1915- dará comienzo, respectivamente, a tres de sus construcciones más significativas: la Torre de la Creu y las casas Bofarull y Negre. La primera y la última, sitas en el pueblo de S. Joan Despí, muy próximo a Barcelona; la Bofarull, en un pequeño núcleo rural, perteneciente al campo tarraconense. Detrás de las tres obras, un mismo y poderoso impulso creativo. Para cada una, soluciones dispares y extremadas, estrechamente en cuanto a formas,

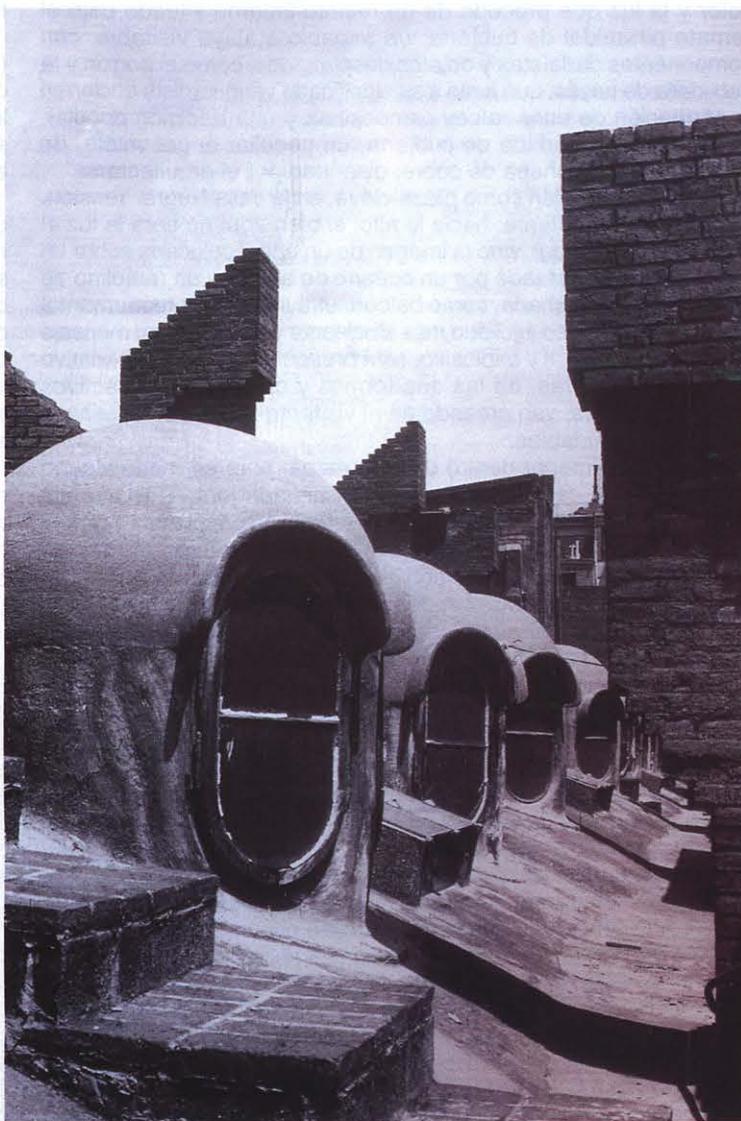
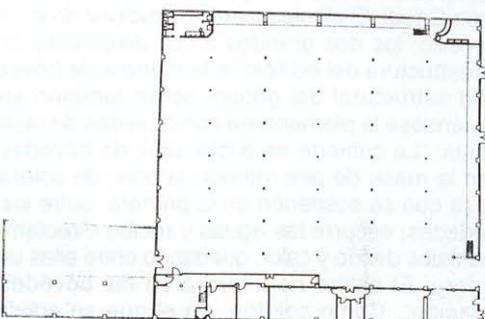


CARLOS FLORES

1915. Casa Negra, Sant Joan Despí (Barcelona).



1916. Talleres Mañach, Barcelona.
Plantas baja y de cubierta (dibujo: estudio de Bach-Mora, arquitectos).



CARLOS FLORES

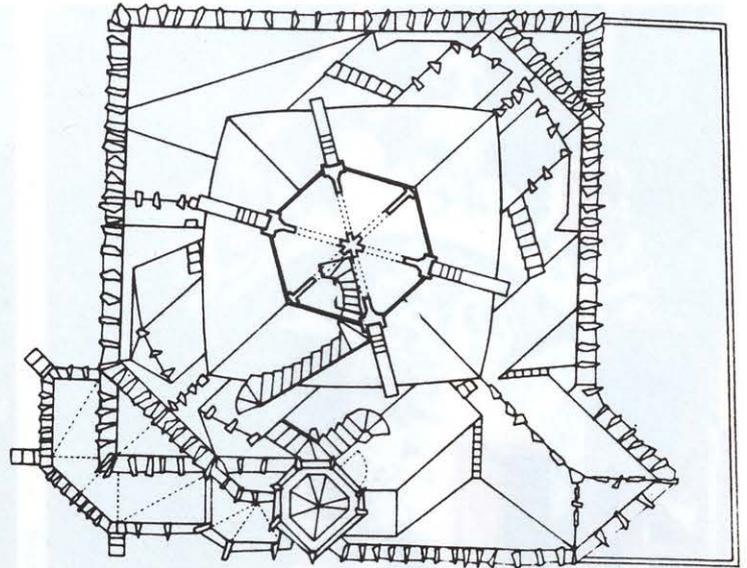
texturas y color. Es un planteamiento volumétrico y espacial a base de la macla de cinco cuerpos cilíndricos, cubiertos con pequeñas cúpulas parabólicas en la Torre de la Creu, agrupando dos viviendas que el arquitecto proyectará y construirá ex-novo. Importantes reformas, tanto exterior como interiormente, en Bofarull y Negre. La escalera, en ambos casos, como pieza central que articula los espacios que la rodean. En la primera, Jujol prolongará la escalera preexistente ampliándola en dos pisos y diseñando una singular barandilla, que arranca desde la planta baja, como elemento unificador. Se crea un espacio-pozo, dinámico, en dirección ascendente -un volúmen en torre, al exterior-, subrayado por el color y la luz que procede de un recinto-linterna situado bajo el remate piramidal de cubierta; un espacio-atalaya visitable, con componentes dadaístas y objetos desplazados, como el porrón y la escudella de payés, que junto a su significado vanguardista encierran la afirmación de unas raíces campesinas y una tradición popular. Coronando la pirámide de cubierta, un peculiar ángel-veleta, de gran tamaño, en chapa de cobre, diseñado por el arquitecto.

Escalera, también como pieza-clave, en la casa Negre. Tensión, aunque menos potente, hacia lo alto; si bien aquí no será la luz el elemento polarizador, sino la imagen de un ángel colocada sobre un fondo blanco, y rodeada por un océano de azules y un remolino de aspás. (Y en la fachada, como balcón, una increíble y monumental carroza). El universo jujoliano más alucinante y esotérico, su mensaje plástico más radical y explosivo, está presente en grado superlativo en estas dos obras, en las que formas y colores, tan atractivos como turbadores, van creando en el visitante impactos sucesivos, difícilmente olvidables.

Como obra menor dentro de esta etapa, pero en modo alguno desdeñable, la casa Ximenis (1914), situada junto a la muralla romana de Tarragona. Esgrafiados de tendencia popularista y rejería "made in Jujol" entre los elementos sobresalientes en un edificio de viviendas que será, junto con la casa Planells, barcelonesa, las dos únicas construcciones importantes que el arquitecto tendrá la oportunidad de llevar a cabo dentro de tal tipología.

Volviendo al promotor Mañach, habría que señalar en sus Talleres (1916) la presencia de nuevos caminos expresivos totalmente inexplorados, incluso por el propio Jujol. Uno de ellos sería el representado por la serie de lucernas-escafandra, alineadas sobre la cubierta, como seres emergentes de una extraña nave espacial. El otro, el que suponen los contrapesos o pináculos en fábricas de ladrillo visto, jugando plásticamente con los efectos de planos en retranqueo y en resalte, un tanto a la manera de Mies en su monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, diez años posterior. Para esta misma fábrica Mañach, Jujol diseñó algunas piezas de mobiliario y sobre todo una lámpara de pie con tres focos en al que, a través de formas absolutamente dispares respecto de las utilizadas en las "escafandras", parece anticipar también ambientes pertenecientes a una "guerra de las galaxias" o a cualquiera de los futuros "star treks", aún, por entonces, inimaginables.

En 1918 Jujol inicia la pequeña iglesia de Vistabella, en el momento mismo en que se halla próxima a finalizar su década prodigiosa, a través de la cual habrán tomado forma la mayor parte



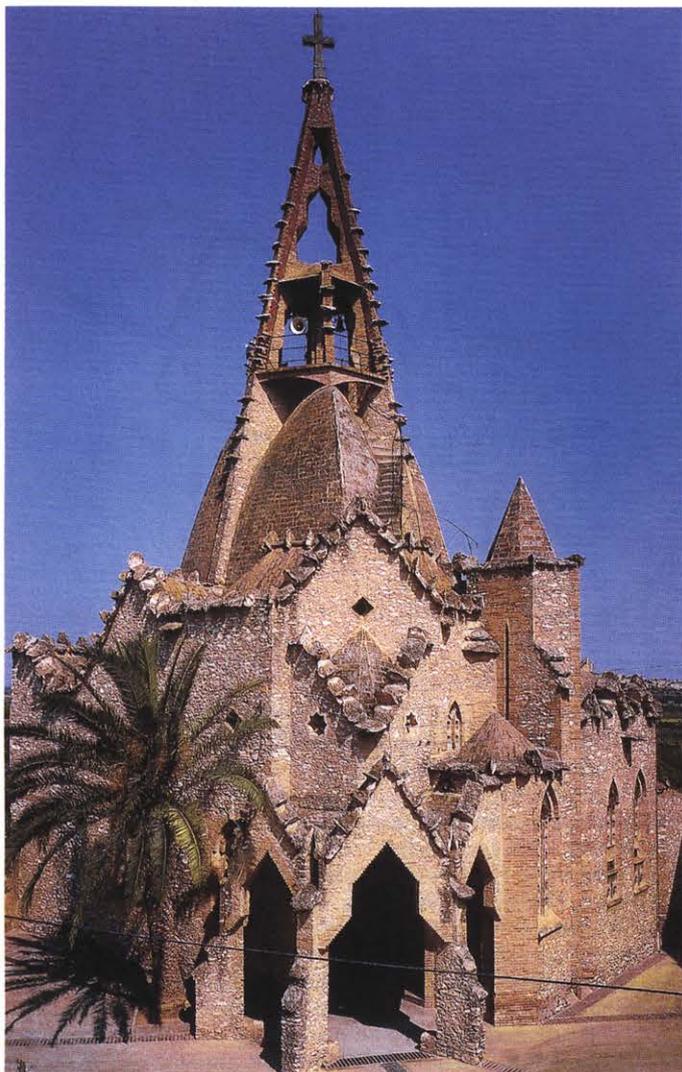
1918. Iglesia parroquial, Vistabella (Tarragona). Planta de cubiertas.

de sus más brillantes creaciones; es un momento en que el arquitecto se encuentra en pleno disfrute de todos sus recursos expresivos y técnicos.

Ya en los talleres Mañach y en las cubiertas de la Torre de la Creu (llamada también dels Ous: de los huevos, por las pequeñas cúpulas que la cubren), Jujol se había permitido extender su imaginación a los sistemas estructurales. En Vistabella y Montferri, las estructuras alcanzarán el máximo protagonismo, representado, en cada caso, el elemento esencial y básico para su formalización plástica.

Tanto en una como en otra, el arquitecto partirá de una planta ordenada y regular, sencilla al mismo tiempo que imaginativa, como medio para acceder con facilidad a una solución estructural sistematizada. Esta circunstancia será aún más acusada en el caso de Montferri en cuya construcción hará uso, además, de un sistema de prefabricación propio con sólo un pequeño número de piezas diferentes. Es preciso destacar que esta predilección de Jujol por las plantas simples, de una regularidad geométrica total o casi total, se mantiene casi como una constante a lo largo de su trabajo; sucede sin embargo que, partiendo de ellas, logrará un despliegue imaginativo de tal potencia y libertad que el resultado final, exhuberante y casi abrumador, llegará a enmascarar esa regularidad geométrica elegida como punto de partida.

La solución estructural está explicada por el propio arquitecto en la memoria del proyecto: (La iglesia es un cuadrado (en planta); contiene cuatro pilares. De ellos, como las palmeras, arrancan todos los arcos y a su espalda cargan las bóvedas escalonadas en altura, de tal manera que las presiones se transmiten hasta el suelo sin medios correctivos, como serían los pináculos, arbotantes, etc (...)) Jujol no se detiene en especificar el sistema que utiliza para eludir estos "medios correctivos", que consiste, esencialmente, en el empleo de arcos parabólicos equilibrados que hacen innecesarios artificios como arbotantes y pináculos, las "muletas del gótico" que llamaba Gaudí. El planteamiento estructural de la iglesia de Vistabella es sencillo: los dos grandes arcos diagonales que constituyen la superestructura del edificio -a la manera de bóveda de crucería, la unidad estructural del gótico- serán también arcos parabólicos, resolviéndose la plementería con bóvedas de rasilla. El propio Jujol continúa: "La cubierta es doble: una, de bóvedas que sostienen y limitan la masa de aire interior; la otra, de soleras de gruesos de baldosa que se sostienen en la primera, sufre los frescores de las humedades, escurre las aguas y recibe directamente los cambios ambientales de frío y calor, quedando entre ellas una cámara de aire aisladora. El salitre no aflorará en las bóvedas destruyendo la decoración". Como colofón, en el que se adivina un anticipado

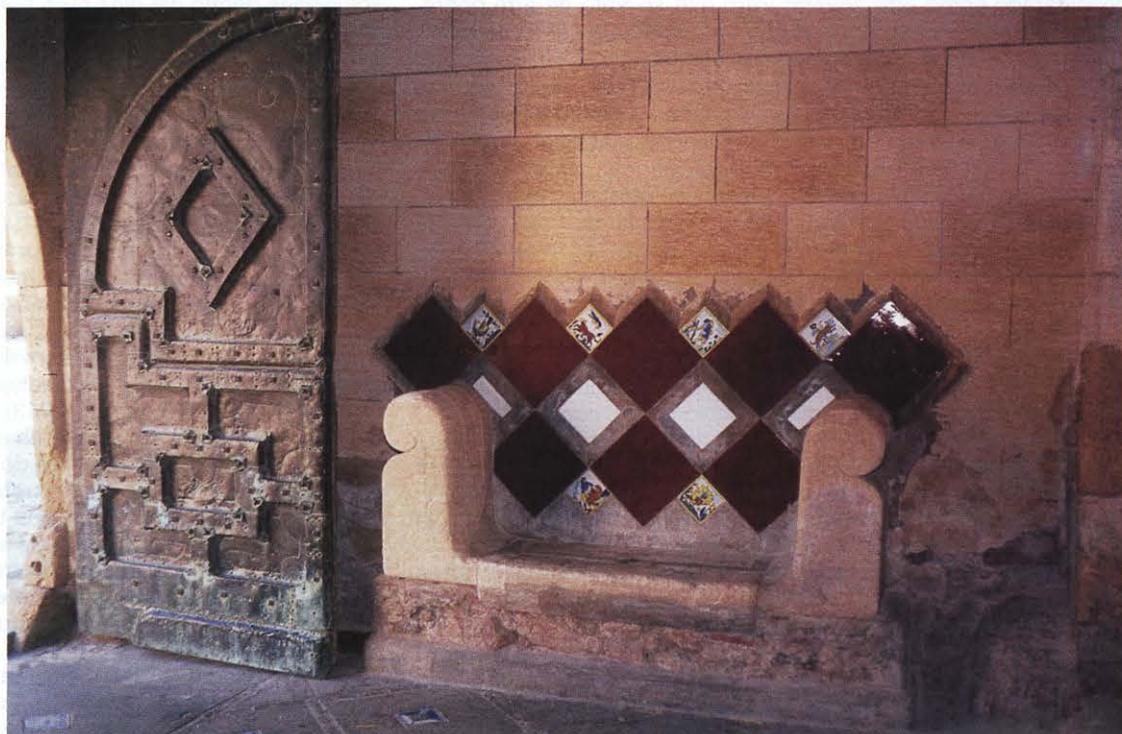


1918. Iglesia parroquial, Vistabella (Tarragona).



CARLOS FLORES

CARLOS FLORES



1920. Casa Fortuny, Els Pallaresos (Tarragona).

CARLOS FLORES

“disfrute”, Jujol añade: “Por encima de los algarrobos -desde parajes donde no se sospecharía- se verá blanquear la aguja de la nueva iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, bajo el azul del cielo del Camp, el más azul y hermoso de Cataluña”. Como coronación de la estructura principal y rematando el conjunto de bóvedas aparece el campanario, campanario-mirador triangular, constituido por cuatro machones de ladrillo formando pirámide y terminando en una cruz. La subida a este campanario, por empinados tramos de escalera provistos de elegante barandilla de hierro, representa un magnífico ejemplo de los “itinerarios sobre la cubierta” establecidos en varios de sus edificios (Torre de la Creu, Casa Bofarull, Talleres Mañach, etc.), a semejanza de lo que sucede, con tanta frecuencia, en las obras gaudianas.

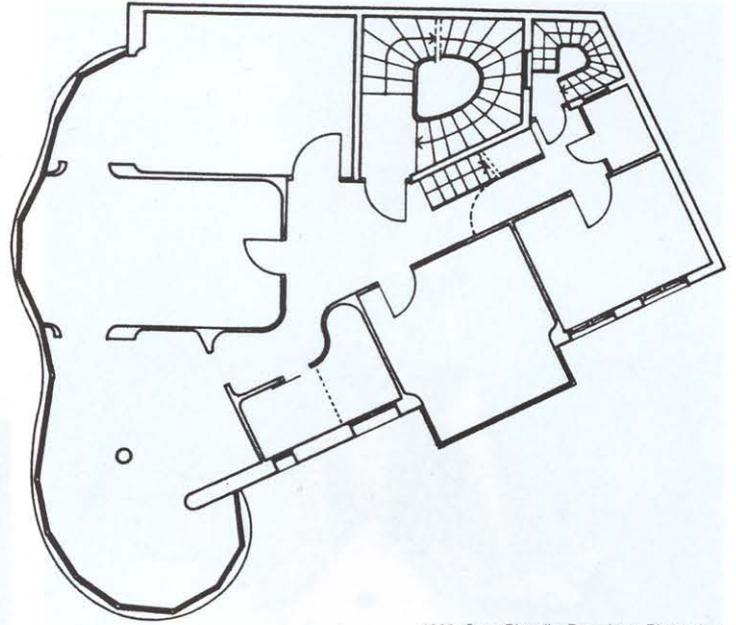
En la decoración interior vuelve a aparecer el grafismo jujoliano, más llameante aquí que en otras ocasiones, tal vez como un simbolismo del amor de Dios. Se incluyen también pinturas al fresco y pequeños elementos en relieve situados sobre el muro, un tanto a la manera de ex-votos. Igual que en todas sus restantes obras, existen numerosas piezas diseñadas especialmente para la ocasión: lámparas, pilas de agua bendita, vidrieras, etc., así como detalles típicos del espíritu de pobreza jujoliano: parte de las sierras utilizadas durante la construcción serán empleadas como rejillas de huecos en zonas altas, mientras que la madera de las cajas de embalaje servirá para la fabricación de mobiliario secundario con destino al pequeño coro. Esto tal vez, por cierto sector de la crítica, puede no ser considerado como arte povera; Pero que se trata de arte pobre, humilde y de claro espíritu franciscano no debería ser discutido.

El caso del Santuario de Montserrat, en Montferri, (1926) encargo que recibirá casi una década más tarde, parte también de una decisión análoga de tipo estructural como es la de utilizar de nuevo la bóveda de crucería del gótico, si bien introduciendo, como en Vistabella, arcos catenáticos o parabólicos, con la diferencia de que, aquí, el conjunto ofrecerá una mayor complejidad, apareciendo soluciones en bóveda estrellada -a la manera islámica- con múltiples entrecruzamientos, si bien en lugar de ladrillo serán empleadas piezas de un hormigón aligerado, prefabricadas in situ con el fin de abaratar el coste de la obra.

Una gran pieza de forma triangular, del mismo material y fabricación que las anteriores, con su centro ahuecado en forma de corazón, será adoptada como elemento de cerramiento de huecos, dando posibilidad a muy diversas soluciones de vidriera.

El hecho de que el templo estuviera dedicado a Nuestra Señora de Montserrat, patrona religiosa de Cataluña, indujo a Jujol a plantear volumétricamente el conjunto como una compleja agrupación de pequeñas bóvedas, extremadamente peraltadas, evocando la montaña de Montserrat próxima a Barcelona.

Los templos de Vistabella y Montferri, de dimensiones acusadamente reducidas, demuestran claramente que no es exacto -como a veces se ha escrito- que la modestia económica de los clientes de Jujol, no supusiera ningún tipo de desventaja respecto al desarrollo de todas sus capacidades. Si en obras como la tienda Mañach o en las casas Negre y de la Creu podría resultar cierto que una mayor holgura presupuestaria apenas hubiera contribuido a



1923. Casa Planells, Barcelona. Planta tipo.

elevar sus respectivos niveles arquitectónicos y artísticos, piénsese en la grandeza que ofrecerían las iglesias citadas si, contando con mayores posibilidades económicas, se hubiera podido llegar -dentro de planteamientos estructurales y estéticos semejantes- a dimensiones sensiblemente mayores a las que por razones de orden económico no sería posible acceder. Piénsese, también, en obras como el Teatro del Patronato Obrero, las casas Bofarull y Fortuny en Pallaresos, Planells en Barcelona, etc., que quedaron sin terminar, definitivamente interrumpidas, a causa, sobre todo, de la escasez de recursos de sus promotores.

Una de las últimas obras construidas por Jujol sería el edificio de viviendas situado en la Avenida Diagonal de Barcelona, la casa Planells, con proyecto fechado en noviembre de 1923 y terminado varios años después, ya sin el concurso del arquitecto ni el menor respeto por la parte que quedaba por acabar. Después de dos o tres soluciones dentro del más puro barroquismo jujoliano, el proyecto definitivo ofrecía una acusada sobriedad formal, afín en cierto modo a lo que algún arquitecto de la vanguardia europea del momento -podríamos referirnos a una parte de la producción de Scharoun o Mendelsohn- se hallaba realizando o a punto de realizar por entonces.

No es posible comentar en esta ocasión otras obras, menores en cuanto a su importancia cuantitativa, pero llenas de inventiva, originalidad y belleza, como las casas Queralt (1917) en Barcelona y las Jujol (1924), Serra-Xaus (1927) y Cebriá Camprubí (1928), en Sant Joan Despí, o su reforma de la casa Fortuny en Els Pallaresos (1920). Deberían, al menos, ser mencionadas también sus intervenciones parciales -más o menos amplias- en multitud de edificios de carácter religioso, como las ermitas de Vallmoll (1925-27), El Vendrell (1933-44), el convento de Carmelitas de Tarragona (1939-43), las iglesias parroquiales de Guimerá (1940), Bonastre (1941-45), Sant Joan Despí (1943) y Els Pallaresos (1945).

Justo al cumplir los cincuenta años, Jujol finalizará su última obra destacada desde el punto de vista de sus dimensiones así como de su significación. Se trata de una fuente monumental construida en la Plaza de España barcelonesa, el amplio espacio urbano que serviría como pórtico a la Exposición Universal de 1929. Esta fuente, aunque planteada dentro de un cierto convencionalismo barroco, alcanza grandeza y elegancia innegables al verse enriquecida por el singular “toque jujoliano” en sus diversos pormenores y detalles.

Durante los veinte años siguientes, motivos diversos serán la causa de que Jujol disperse su esfuerzo en numerosos trabajos menores -a veces como simple diseñador o rotulista-, en los que,



CARLOS FLORES

1923. Casa Planells, Barcelona.



CARLOS FLORES

1925. Ermita del Roser, Vallmoll (Tarragona).



CARLOS FLORES

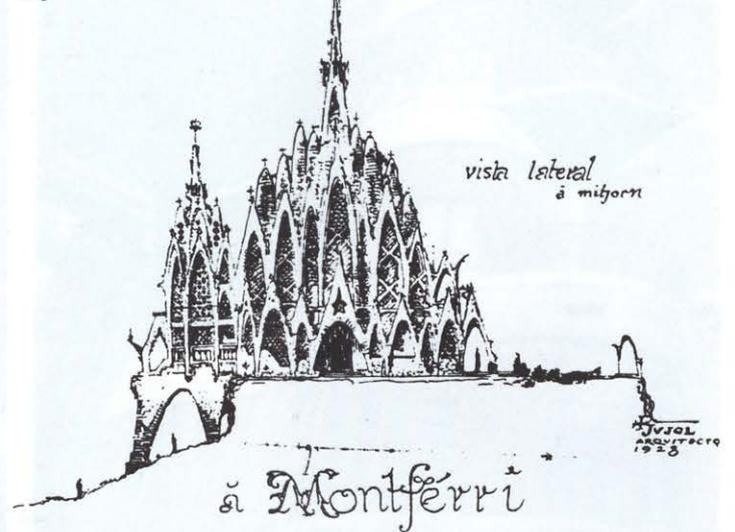
sin embargo, quedará siempre la huella de su inagotable creatividad.

Sus dos cátedras como profesor en las Escuelas de Arquitectura y de Artes y Oficios de Barcelona, y los efectos de la Guerra Civil de 1936-39 sobre su estado anímico y de salud estarían entre los principales factores determinantes de tal hecho. En todo caso, entre las obras de sus últimos años destaca (1944) la solución interior (pintura, escultura, mobiliario, lámparas) dada a la pequeña capilla, ya existente, situada junto a la masía Carreres, en el término de Roda de Bará (Tarragona).

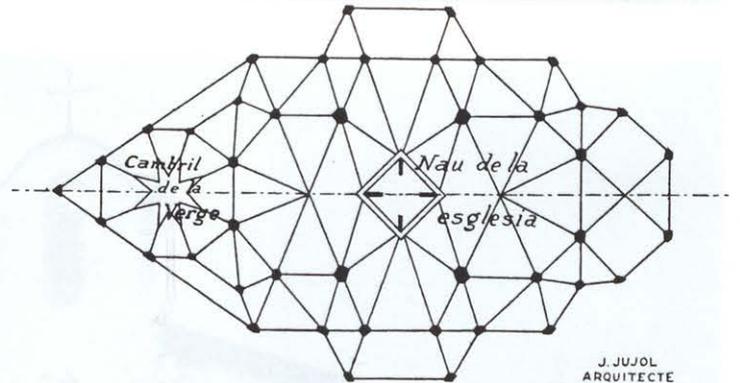
Como colofón a este análisis sería oportuno aclarar lo que la arquitectura de Jujol puede suponer en relación con la española y europea de la época, y hasta qué punto su labor podría ser adscrita (o al menos aproximada) a alguna de las corrientes más importantes de su tiempo.

Cuando, en 1906, Jujol recibe su título de arquitecto se encuentran en pleno apogeo los que han sido globalmente designados "Estilos 1900", toda una serie de tendencias europeas conocidas como Jugendstil, en Alemania; Art Nouveau, en Francia y Bélgica; Floreale o Liberty, en Italia; Modern Style, en Gran Bretaña, Secession en Austria y Modernisme o Modernismo catalán, en España, etc. Son tendencias cuyo propósito compartido incluirá el intento de renovar la arquitectura europea de la época, excesivamente mediatizada por corrientes de carácter historicista o arqueologista, aún en boga, pero carentes ya de auténtica razón de ser. Las mismas palabras empleadas para caracterizar tales estilos (juventud, arte nuevo, libertad, ruptura, modernidad, etc.) ponen de manifiesto el espíritu e intenciones que -dentro de las lógicas diferencias y matices propios de cada caso- compartían todos ellos. De entre las tendencias citadas he documentado en escritos anteriores cómo -contra lo que de forma rutinaria se viene repitiendo una y otra vez- es el Modernisme o Modernismo catalán y no el art Nouveau, la que primero aparece, anticipándose a todas las restantes; y cómo las tres obras realizadas por Gaudí en el periodo 1883-87 -sus "obras manifiesto"- esto es: las casas el "Capricho" y Vicens y los pabellones de caballerizas y de portería de la Finca Güell, se anticipan en una década a la famosa Casa Tassel, construida (1893) por Victor Horta en Bruselas. El Modernismo catalán se desarrollará según tres tendencias claramente definidas: un Modernismo de la Renaixença, de acusada intención política y recurso formal -especialmente ornamental- a motivos goticistas; un Modernismo manierista o ecléctico, influido por alguna o algunas de las tendencias 1900 citadas; y una aproximación al gaudismo, cultivada por algunos de sus más destacados seguidores y también, en algún caso, por arquitectos que nunca llegaron a comprender el verdadero significado de la obra de Gaudí. La importancia que adquiriría en Barcelona el Modernisme, bajo cualquiera de las tres variantes señaladas, sería tan considerable que la ciudad mereció la calificación de "Athenas del Modernisme", tendencia que no se limitaría al campo de la arquitectura y de las artes, sino que llegaría a representar casi una "filosofía", con influencia sobre muchas de las costumbres, ambientes e incluso modos de entender la vida, dentro de la Barcelona de la época. Al ser así una parte importante del carácter vital que impregnaba la sociedad barcelonesa durante los años de juventud

Santuario de Montserrat

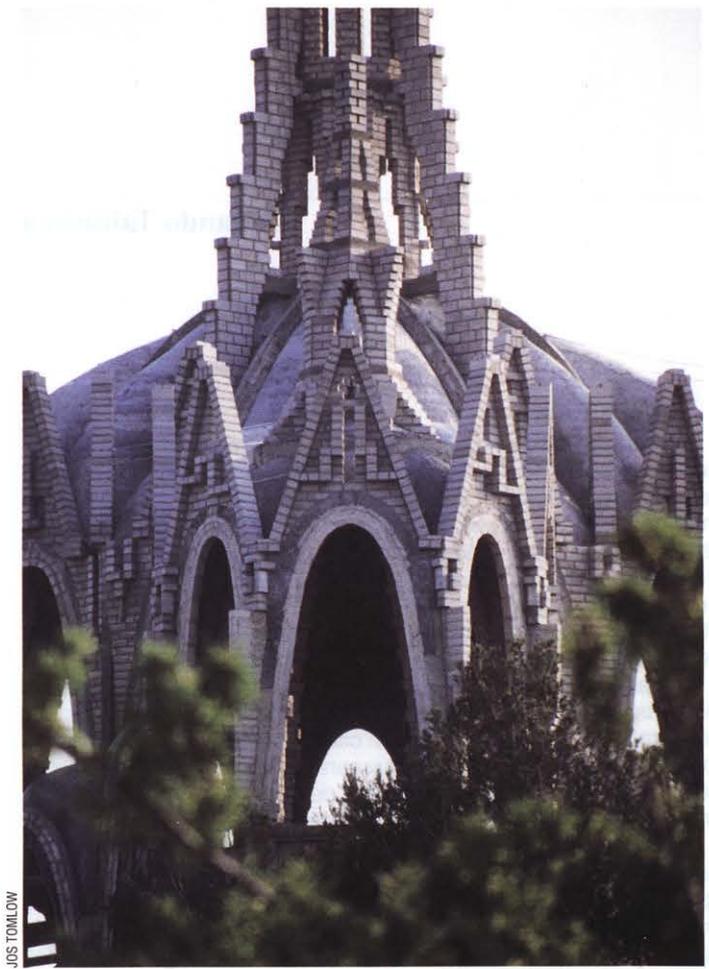


1926. Santuario de Monserrat en Montferrí (Tarragona). Alzado principal y esquema de la planta.

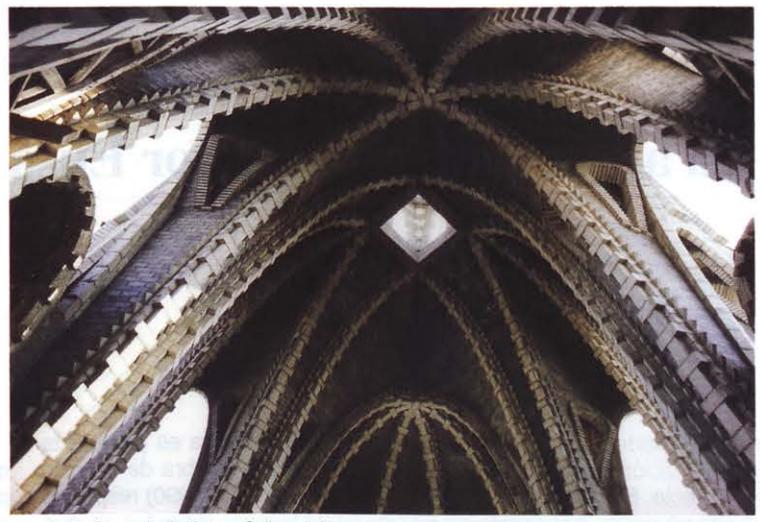


y primera madurez de Jujol, resultaría muy difícil para el estudiante y el arquitecto escapar a las influencias derivadas de tal situación sin que por otra parte ello permita considerar su obra como ejemplo representativo de arquitectura modernista. Lo mismo sucedería en el caso de Gaudí, que pese a ser el iniciador del Modernismo catalán seguiría posteriormente caminos poco o nada conectados con dicha tendencia. El caldo de cultivo que supondría tal movimiento, su papel como telón de fondo para buena parte de las actividades de la época, ejercería, sin duda, algún tipo de influencia sobre la obra de Gaudí y de Jujol. Esto -insistimos- no autoriza a considerar el conjunto de la producción de ambos como arquitectura modernista, al tratarse de una obra en la que aparecen muchos otros componentes y de la que, en ocasiones, puede incluso estar ausente cualquier conexión o referencia respecto de la estética modernista. Mucho menos, como alguien ha pretendido, habría que considerar a Jujol como el último, cronológicamente, de los arquitectos modernistas cuando la única tendencia en lo que podría, en rigor, ser incluido sería la de su peculiar y específico jujolismo.

Respecto de las arquitecturas de orientación racionalista o funcionalista de la época, expresadas habitualmente a través de una plástica de superficies planas, volúmenes simples y paralelepípedos carentes de ornamento -Loos, Gropius, Le Corbusier, Mies. etc.-, arquitecturas cuyo apogeo coincidiría con la construcción de algunas de las más personales e imaginativas obras de Jujol, bien claro se ve que, tanto por lo que se refiere a sus significados más profundos como a su expresión formal, la arquitectura de Jujol queda, inequívocamente, al margen de tales formulaciones. ■



JOS TOMLOW



JOS TOMLOW



CARLOS FLORES

1926-1999. Santuario de Nuestra Señora de Monserrat en Montferri (Tarragona). Restauración de la obra original (inacabada) y terminación del edificio: Bossegoda, Jané y Tomlow, arquitectos.



1944. Capilla Masía Carreras, Roda de Bará (Tarragona).



CARLOS FLORES

CARLOS FLORES

1927. Casa Serra-Xaus, Sant Joan Despí (Tarragona).

1944. Capilla Masía Carreras, Roda de Bará (Tarragona).

La arquitectura de Víctor Eusa

Fernando Tabuenca

Hay ciudades de tamaño medio en las que todavía es posible la identificación de la arquitectura de la ciudad con la obra de un solo arquitecto. El caso de Pamplona y Víctor Eusa (1894-1990) responde a esa situación, o al menos así ha sido hasta tiempos recientes, en que la notable expansión de la ciudad y el abandono o reforma de muchas obras del arquitecto han diluido su presencia en la escena urbana.

Víctor Eusa puede significar para Pamplona lo que Dudok para Hilversum. La referencia no es casual, pues no en vano Dudok fue para Eusa uno de sus maestros más admirados, pese a sus diferencias. La coincidencia de ambos en tareas respectivas de responsabilidad municipal y planificación urbana ayuda también a establecer el paralelismo.

La aparición de Eusa en el escenario profesional de la ciudad habría de coincidir, a principios de los años veinte, con el comienzo de la construcción del II Ensanche. Muy tardío respecto al de otras poblaciones, a causa de la condición militar de Pamplona como plaza fuerte, que impidió hasta 1920 el derribo de una parte de las murallas, se convertiría pronto en el motor de la expansión y la modernidad de la ciudad. Su construcción, no obstante, fue lenta, no pudiendo considerarse terminada hasta principios de los años sesenta, en paralelo con el comienzo de la apertura de nuevos barrios hacia el oeste. La construcción del Ensanche ocupa pues en Pamplona toda la parte central del siglo XX, coincidiendo casi exactamente con el periodo de actividad profesional de Víctor Eusa. Esta feliz coincidencia supondría para Eusa la oportunidad de contar con un gran laboratorio para su arquitectura, exento de referencias obligadas. Para Pamplona, habría de suponer la incorporación a su patrimonio cultural de una serie de obras que, como el Colegio de Escolapios, las casas de la calle García Castañón o de la plaza del Príncipe de Viana, u otras construidas en los alrededores del Ensanche, como el Seminario, la iglesia de los Paúles o la Casa de Misericordia, habrían de caracterizar fuertemente el paisaje de la ciudad, con un estilo reconocible y personalísimo.

Trazaremos en las líneas que siguen un esbozo de la evolución de la obra de su autor.

LA FORMACIÓN ESCOLÁSTICA Y EL ACADEMICISMO (1915-1936)

Víctor Eusa Razquin, nacido en la calle Estafeta de Pamplona en 1894, realizó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Sus compañeros pronto reconocieron en él a uno de los alumnos más dotados. Su promoción, la de 1920, es una generación de transición, educada en el academicismo imperante de la École des Beaux Arts, pero ya convencidos de la necesidad de un cambio, estimulados por profesores aislados como Anasagasti. Para ellos, sin embargo, Le Corbusier será sólo un charlatán o un publicista. Su vista está puesta en Viena, en la Sezesion y en el "gran maestro Wagner", pues la arquitectura con mayúsculas no se concibe todavía sin la carga del ornato, y se limita a buscar formas nuevas de expresión, alejadas de los órdenes clásicos.

Sólo una o dos promociones detrás, comenzarán ya a surgir de la Escuela de Madrid figuras convencidas del movimiento racionalista, con los Mercadal, Lacasa y otros.

Las convicciones arraigadas en Eusa en el momento histórico en que tuvo lugar su educación como arquitecto marcarán toda su obra posterior. Su formación académica habrá de venirle muy bien, sin embargo, cuando nada más terminar la carrera gana, con Saturnino Ulargui, el concurso para la construcción del Casino del Gran Kursaal de San Sebastián, en el solar donde hoy Rafael Moneo construye el nuevo palacio de congresos, tras el derribo del casino en los años setenta. Las bases de aquel concurso imponían expresamente el "estilo francés", concepto un tanto indeterminado por el que Eusa se ve obligado a manejar elementos clásicos, y lo hace con soltura: columnas y pilastras con capiteles jónicos y corintios, entablamentos, balaustradas, guirnaldas, ... se dan cita en el Kursaal procurando un ambiente de refinamiento y lujo muy característico de aquellos "felices años veinte". No faltan, sin embargo, detalles "sezesionistas" como la marquesina de hierro y vidrio del acceso.²

Tanto en este caso como en algunas de sus obras posteriores en Pamplona, el uso del lenguaje académico le vendrá de algún modo impuesto por la clientela, como en el Crédito Navarro (1934), hoy Banco Central Hispano. El clasicismo está también presente en dos obras de la posguerra, en colaboración con José Yáñez: el Monumento a los Caídos y la iglesia de San Miguel, donde la personalidad de Yáñez, arquitecto del Banco de España, se deja sentir con fuerza, limitándose Eusa a labores de ordenación del entorno y dirección de las obras.

Este sustrato académico de la formación de Eusa estará siempre latente en sus obras, y se reflejará singularmente en la composición de las plantas de sus edificios.

LA INFLUENCIA VIENESA Y ORIENTAL (1922-1927)

A partir de 1922, tras su participación en las obras del Gran Kursaal de San Sebastián, Víctor Eusa inicia la búsqueda de un lenguaje personal de expresión arquitectónica. Su punto de partida, como queda ya dicho, es la escuela vienesa. Wagner y sus discípulos Hoffmann y Olbrich marcarán el camino a seguir. Su arquitectura no plantea una ruptura total con la tradición anterior, sino una evolución, y ello será garantía de su éxito social.

En las primeras obras de Eusa, el repertorio clásico tradicional se adapta flexiblemente a las nuevas exigencias constructivas, aunque sigue sometido a rígidos esquemas compositivos. De la escuela vienesa asimilará también el gusto por una decoración plana y geométrica, frente a las formas redondas y escultóricas del clasicismo. Más tarde admirará el valor de la policromía frente al monocromatismo clasicista.

En Abril de 1923, Víctor Eusa emprenderá un extenso viaje por el Mediterráneo. Este periplo le llevará a conocer Turquía, el Medio Oriente y Egipto. Volverá muy impresionado por la arquitectura árabe, y esta influencia se dejará sentir con fuerza en su obra posterior.

El orientalismo de Eusa, en estos primeros años, está alejado del neomodéjar de ladrillo, practicado asiduamente en España desde finales del siglo anterior como una corriente más, de raíz nacionalista, del eclecticismo arquitectónico imperante. La inspiración proviene directamente de las arquitecturas medio-orientales que había conocido y se incorpora a edificios de fachadas revocadas, como en los arcos apuntados de la Vasco-Navarra, la casa Aizpún (recientemente demolida)



1924. Edificio para la sociedad "La Vasco-Navarra".

y el convento de María Inmaculada, todos ellos proyectados en 1924.

Su obra más significativa de este periodo es el edificio para la compañía de seguros La Vasco-Navarra. Los rasgos arabizantes se superponen a un variado repertorio formal, en una actitud decididamente ecléctica. La escultura de Atenea que coronaba originalmente el edificio parece inspirada en las de la Caja Postal de Wagner. El esquema organizativo general sigue respondiendo a patrones clásicos. El cuidado en el diseño de todos los espacios interiores abarca una rica colección de mobiliario, en el que se mezclan también influencias orientales.

La inspiración en la arquitectura árabe perdurará, más allá de los años veinte, en los patios y obras de ajardinamiento proyectados por Eusa. Es allí dónde esta influencia se deja sentir quizá con más autenticidad. Los patios de la Casa de Misericordia con sus juegos de agua, los claustros del Seminario con sus transparencias, y los estanques del parque de la Media Luna, son buenos ejemplos de ello.

La influencia vienesa en la decoración de interiores se mostrará claramente en el retablo de la iglesia de la Casa de Misericordia, que recuerda al de Gustav Klimt para la iglesia de Steinhof de Wagner.

EL EXPRESIONISMO DÉCO (1928-1932)

La búsqueda por parte de Eusa, a lo largo de la década de los veinte, de un lenguaje arquitectónico renovador y personal cristalizará hacia 1928 en un expresionismo geométrico, caracterizado por el uso

combinado de hormigón visto, ladrillo rojo (amarillo, en ocasiones) y revocos, generalmente pintados en blanco. Con este lenguaje realizará sus edificios más conocidos, citados al principio como característicos de buena parte del Ensanche de Pamplona.

El empleo del hormigón en la construcción comenzará a generalizarse en Navarra tras la instalación de la primera fábrica de cementos Portland en Olazagutía, en el año 1910. Cuando Eusa empieza a construir, en 1920, el uso de estructuras de hormigón era ya habitual. El arquitecto, quizá influido por la obra de Perret, advierte pronto las posibilidades expresivas del nuevo material, más allá de la mera función estructural, y busca su manifestación al exterior, sin ningún tipo de revestimiento. Es significativa en la evolución de Eusa la paulatina sustitución, entre 1922 y 1928, de los aleros de madera por aleros de hormigón. Pero irá aún más lejos, y aprovechará las posibilidades de moldeado del material para crear expresivas formas escultóricas o geométricas, especialmente en la coronación de sus edificios. Así, retorcerá las cornisas creando complejas siluetas, y moldeará figuras de coronación, herederas de la estética vienesa, en remates de edificios en esquina, como en la casa de la calle Fernández Arenas, 4.

El ladrillo cara-vista se había empleado ya en la construcción del I Ensanche de Pamplona, como relleno de paños de fachada, siempre enmarcado por pilastras y huecos de ventanas ejecutados en piedra, a la manera tradicional de la arquitectura ecléctica del siglo XIX. Liberado por el hormigón de su condición resistente, Eusa empleará

1927. Casa de Misericordia. Al fondo, Iglesia de los Paules (1928).



el ladrillo de forma libre, como material de cerramiento, agotando también sus posibilidades expresivas.

El uso de estos materiales supondrá la introducción de valores cromáticos hasta entonces inusitados. La policromía se había manifestado ya como componente principal de la arquitectura de Eusa en el edificio para la Casa de Misericordia (1927), en el que las limitaciones expresivas en el uso de materiales a las que obliga el bajo presupuesto se suplen mediante la pintura de revocos en franjas de colores que atan la composición de las ventanas, confiriendo al asilo un curioso aspecto tropical. El diseño del remate del cuerpo central de acceso participa ya de los rasgos de la arquitectura más madura de su autor, pudiendo bien corresponder a una época posterior a la del proyecto inicial.

Será a partir de 1928 cuando comiencen a aparecer las características que se mantendrán a lo largo de este periodo expresionista. La casa en la Avenida de Roncesvalles, 8 (1928), anticipa ya tímidamente la cornisa de hormigón en el remate del edificio y el uso del ladrillo rojo en cuatro pequeñas franjas verticales. El diseño de las barandillas y los entrepaños revocados nos hablan todavía de la escuela vienesa.

El chalé de La Mutua (1928) señalará ya claramente la transición al nuevo estilo. Es plenamente expresionista en la solución de la esquina y el tratamiento general de las fachadas, si bien sorprenden todavía los aleros de madera y el diseño de las pérgolas del último piso.

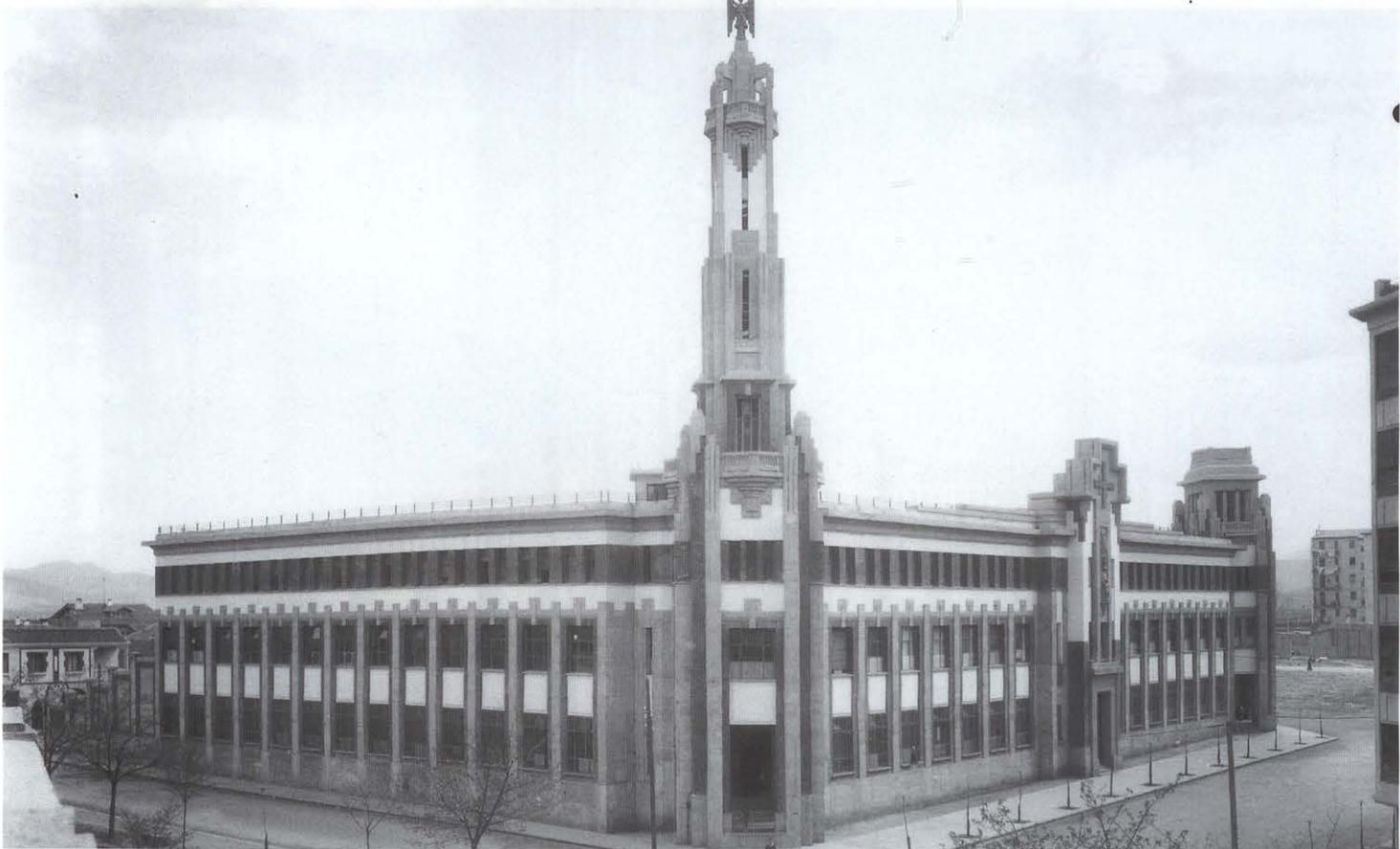
El Convento de los Paúles y el Colegio de los Escolapios,

proyectados a finales de 1928, marcan el comienzo de la madurez del expresionismo de Eusa. A estas obras seguirán muchos otros edificios públicos y de viviendas, ya plenamente encajables en esta tendencia.

El Casino Eslava (1931) es quizá su obra más acabada, considerada como obra de arte total. Aquí, su expresionismo no se concentra sólo en la fachada, sino que contamina la planta y todo el espacio interior. Los salones de cada piso se abren al espacio de la escalera, que se eleva con ligereza entre dos pilares centrales, para enroscarse en torno a uno de ellos al llegar a la terraza superior. Los espacios de acceso quedan limitados por un tercer pilar, que define el vestíbulo circular de entrada en planta baja, del que surgen radialmente el bar y los distintos servicios. Nada está dejado al azar: todos los detalles, pinturas, barandillas, rejeras, ... han pasado por el lápiz del arquitecto. Es significativa la colección de relojes de pared, diseñados de acuerdo con el carácter de cada estancia.

Curiosamente, la fachada principal del edificio es la más racionalista de las proyectadas por Eusa, con grandes ventanales horizontales en cada planta, abiertos a balcones corridos sobre la Plaza del Castillo.³ El Casino Eslava supone también una de las escasas ocasiones en que el expresionismo de Eusa se desenvuelve con soltura manejando la línea curva. En general, su arquitectura más personal está caracterizada por las líneas rectas y las aristas marcadas, que en ocasiones podrían recordar nuevamente algunas decoraciones geométricas árabes, pero que se halla emparentada mucho más estrechamente con el Art Déco, que triunfa en Europa y América por aquellos años, a raíz de la

1928. Colegio de Escolapios.



Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925. Es cierto su conocimiento de la obra de Mallet-Stevens, autor del Pabellón del Turismo en la Exposición, y único arquitecto a quien se cita en el prólogo de una monografía sobre Eusa publicada en 1934. Bien es verdad que el arquitecto francés realiza una arquitectura mucho más racionalista, aunque ciertos elementos sean reconocibles en algunas obras de Eusa, como en las láminas de hormigón perpendiculares a la fachada en el Asilo de Tafalla o en las casas de García Castañón, o en las luminarias de los ángulos de la bóveda de la Iglesia de la casa de Misericordia, similares a las del vestíbulo de la embajada de la Exposición de París, o en las de los techos del Casino Eslava, de probable inspiración en las de Louis Barillet para la casa proyectada por Mallet-Stevens para el vizconde de Noailles.

Se ha señalado también un parentesco de la obra de Eusa con la de Frank Lloyd Wright, aunque aquél ha negado conocer la obra del maestro americano. A nuestro juicio, esta relación se produce a través de la arquitectura holandesa, que sí conocía muy bien, ya que visitó Holanda en varias ocasiones. Es conocida la influencia que en aquel país tuvo la obra de Wright, tras la publicación de sus primeras obras en la edición Wasmuth de Berlín (1910), el viaje de Berlage a América y el número monográfico de la revista *Wendingen* en 1924. De los holandeses, Eusa ha de admirar muy especialmente la obra de Dudok, como ha quedado dicho, al que citará a menudo.

En cuanto a los motivos que inspiran la imaginación creativa de Eusa, es preciso señalar un hecho común a todos los expresionismos, cuya motivación última suele estar guiada por un ideal superior. En el caso de muchos fenómenos expresionistas europeos, este ideal es

la utopía socialista. En el caso de Eusa, dadas las circunstancias de educación y entorno socio-económico, este ideal no podía ser otro que el religioso. El catolicismo es una idea perenne en toda la obra de Eusa, y asume una función simbólica. De él se deriva el tema recurrente de la cruz, casi obsesivo en sus edificios, bien como tema central, bien como elemento reiterado en complejas composiciones geométricas.

Quizá sea también consecuencia de esta idea espiritual la acusada verticalidad de la composición de sus fachadas. La tensión ascensional se hace patente en la Iglesia de los Paúles (1928).

Otro rasgo común a muchas obras expresionistas es la tendencia a la monumentalidad. En el caso de Eusa observamos también esta vocación, limitada a veces por la propia realidad dimensional de la obra. No puede negarse esta voluntad, por ejemplo, a la casa de Fernández Arenas, pese a su uso y su reducido tamaño. Pero donde la obra adquiere pleno sentido monumental es, sin duda, en el edificio para el Seminario de Pamplona (1931). La gran cruz que preside la fachada nos acerca al futurismo. Podemos encontrar un antecedente en la obra de Casto Fernández-Shaw, que emplea el tema de la "Cruz soñada" en dos proyectos utópicos para una catedral y un rascacielos.

El expresionismo Déco de los años 20, heredero del Arts and Crafts y del Art Nouveau, aunque evolucione hacia nuevos medios de expresión formal, comparte la preocupación por las artes decorativas, que dan nombre al movimiento. Eusa no es ajeno tampoco a esta tendencia, que estaba ya presente en su obra primeriza, en el mobiliario diseñado para la Vasco-Navarra, la verja de la Casa Aizpún, que anticipa su evolución posterior, y tantos otros ejemplos. Salvo excepciones, seguirá ocupándose del diseño de todos los elementos

1928. Iglesia de los Paules.



decorativos de sus edificios. Con hierro creará rejas y barandillas de balcones y escaleras. Con cristal, vidrieras (Casa de Misericordia, Clínica San Rafael, Asilo de Tafalla y, muy especialmente, el Puy de Estella) y luminarias, como las ya citadas del Casino Eslava. Prestará atención también al mobiliario de sus edificios públicos, como los confesionarios de la Casa de Misericordia y el Asilo de Tafalla.

EVOLUCIÓN HACIA FORMAS RACIONALISTAS (1932-1936)

Eusa no se sintió nunca atraído por el movimiento racionalista. Como muchos otros arquitectos de su generación, miraba con recelo las conquistas de la Bauhaus y Le Corbusier, que achacaba a su activismo propagandista. La severa austeridad del racionalismo no encajaba tampoco en el temperamento plástico intuitivo de Eusa y su necesidad de expresión decorativa.

Por otro lado, su aislamiento cultural en una ciudad de provincias y su alejamiento de cualquier postura teórica le impedían sentirse atraído por los planteamientos sociales y económicos del racionalismo. A pesar de su amistad con García Mercadal, al que visitó durante la estancia de éste en Roma, no tuvo ningún contacto con el GATEPAC.

Pese a todo, cabe observar una cierta evolución de la obra de Eusa hacia formas y planteamientos racionalistas, sin abandonar el expresionismo, a partir de los años 30. Una primera muestra de ello podría hallarse en los edificios de viviendas en la calle Tudela, aunque la explicación más simple a su mayor contención formal respecto a otras obras realizadas por Eusa en esas fechas podría encontrarse en su bajo presupuesto. Los edificios de García Castañón, 2 y 4

(1932-34), muestran ya una asimilación más libremente asumida de principios racionalistas, sin prescindir por ello de los materiales empleados en anteriores obras: ladrillo cara-venta y hormigón. El chalet de Erroz (1933), desgraciadamente desaparecido, es un magnífico ejemplo de arquitectura racionalista de ladrillo, muy próximo a obras aragonesas de este período. Otras obras en que aparecen elementos racionalistas son el Club de Tenis (1933, hoy transformado) y la clínica San Rafael (1935, hoy San Juan de Dios).

Fuera de Pamplona cabría señalar el Asilo de Tafalla como una de las obras más genuinamente racionalistas de su autor. Este carácter se vería favorecido por su situación en una localidad de la Navarra Media, en que el uso del revoco era natural y adecuado al paisaje urbano circundante, preocupación ésta siempre muy presente en Eusa.

EL REGIONALISMO

Eusa sentía con fuerza la presencia del lugar como condicionante de su arquitectura, y ello explica también su desinterés por la "arquitectura internacional". Así, aplicará un ropaje regionalista a casi todas sus construcciones aisladas o inmersas en el medio rural en zonas prepirenaicas de Navarra y Guipúzcoa, incluyendo las residencias unifamiliares de carácter suburbano en los alrededores de Pamplona. Su regionalismo se expresa en un estilo "neovasco" que combina con libertad elementos de la arquitectura popular de dichas zonas, con predominio de la asimetría en la composición de plantas y alzados. Otra de sus características es el uso fragmentario de los materiales. Mampostería de piedra, ladrillo rojo cara-venta y superficies

1929. Casa en Plaza Príncipe de Viana.



1930. Edificio de viviendas en Calle Fernández Arenas, 4.



revocadas se combinan de forma caprichosa, entremezclándose en las fachadas y evitando los límites definidos, aludiendo así a una supuesta espontaneidad de la construcción. Todo ello produce una impresión general de "pintoresquismo". A esta etapa pertenecen las Colonias escolares de Zudaire y Fuenterrabía (1933-34).

De signo diferente, pero también de carácter regionalista, serán los edificios de Víctor Eusa en el Sur de Navarra, en la zona Media y en la Ribera. Allí, el regionalismo adopta otro carácter, de acuerdo con el entorno construido. En el caso del Asilo de Tafalla, el empleo de usos constructivos tradicionales de la zona, tales como el revoco de fachadas, la ausencia de fuertes aleros y de grandes pendientes de cubiertas, la sencillez compositiva y la escasez de elementos decorativos, le hacen emparentar de forma natural con el movimiento moderno. La imagen de este edificio se encuentra en la actualidad totalmente deformada por ampliaciones y reformas posteriores.

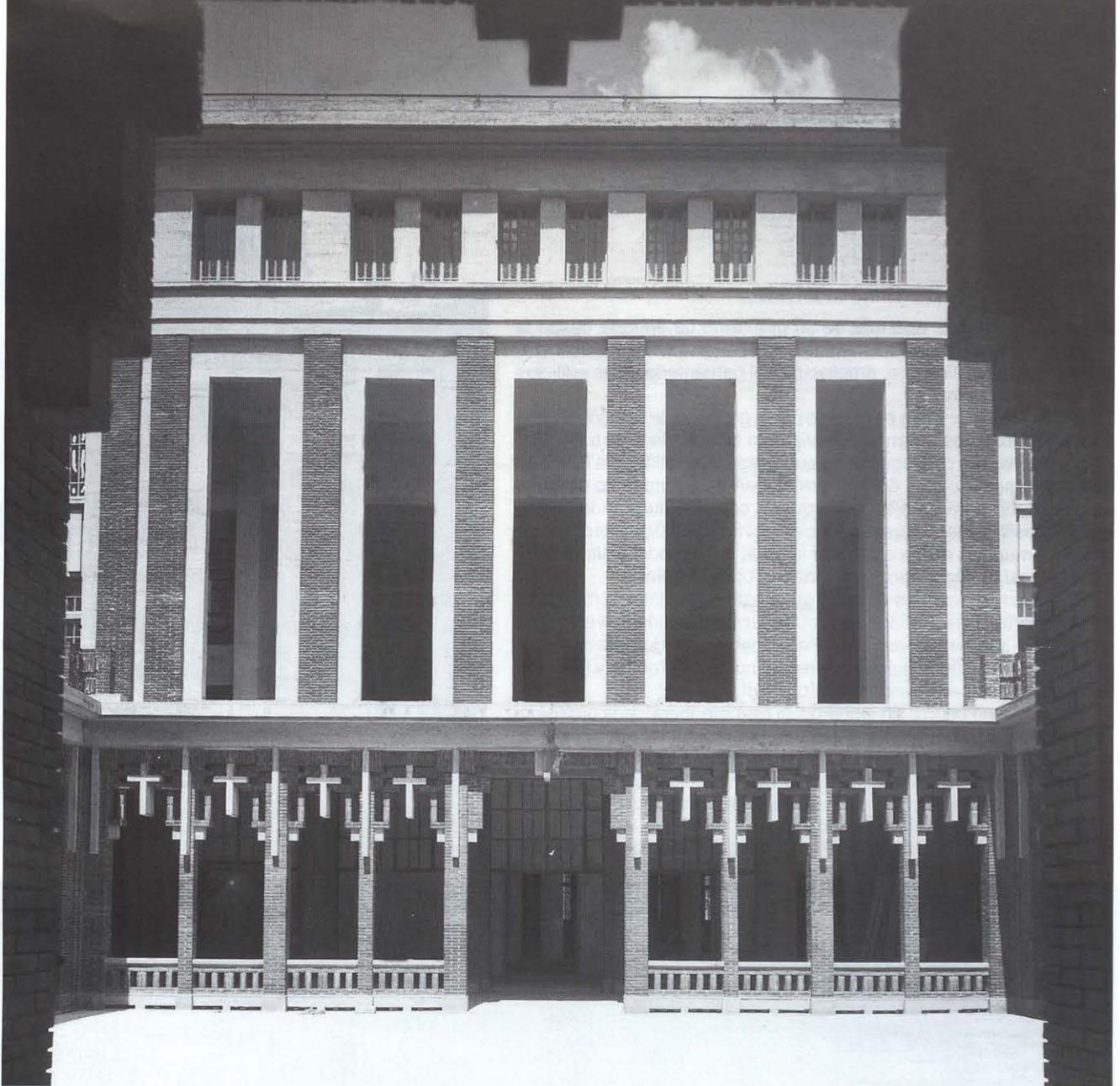
En la Ribera de Navarra la arquitectura de Eusa se caracteriza por

el uso del ladrillo amarillo característico de la zona, si bien empleado con gran sentido expresionista, lo que recuerda en algunos momentos la arquitectura mudéjar, también presente en esa región. La composición general vuelve a ser más rígida y geométrica. La mayor parte de estas obras (Corella, Olite, Tudela...) se realizan ya en una época muy tardía.

ETAPAS AL SERVICIO DE LA ADMINISTRACIÓN MUNICIPAL Y PROVINCIAL

Pocos meses después de iniciada la guerra, el arquitecto Serapio Esparza, autor del plan del Ensanche de Pamplona, de tendencia nacionalista, es destituido de su cargo de arquitecto municipal. Víctor Eusa es llamado a reemplazarle, tomando posesión en junio de 1937.

Durante los cuatro años en que ejerce como arquitecto municipal de Pamplona, realiza obras de gran interés urbano: una reforma



1931. Seminario de Pamplona. Arriba, uno de los claustros interiores. Abajo, fachada principal, en construcción.



1931. Casino Eslava, fachada a la Plaza del Castillo. Abajo, Salón principal.

interior de la ciudad, apertura de un gran arco de entrada desde la carretera de Guipúzcoa, transformación de los jardines de la Taconera, jardines de la Media Luna, ampliación del cementerio y sus edificios de acceso, etcétera.

El año 40, Víctor Eusa es invitado por el gobierno de Mussolini, junto a varios arquitectos italianos, a realizar un estudio de torre funeraria, iglesia y convento de Capuchinos en Zaragoza, destinado a Panteón de los italianos muertos en la guerra española. El proyecto de Eusa es designado para su ejecución, que le ocupará durante los cinco años sucesivos, hasta que la situación política de Italia, al término de la guerra mundial, obliga a finalizar la obra, reduciendo la altura de la torre en casi treinta metros y eliminando otros detalles.

Poco tiempo después de dejar su puesto de arquitecto municipal de Pamplona, es reclamado por la Diputación Foral de Navarra para el cargo de arquitecto provincial. Permanecerá allí durante dieciséis años, de 1945 a 1962, realizando un gran número de obras y reformas de edificios de la administración provincial.

No abandonó nunca, sin embargo, el ejercicio liberal de la profesión. Así, durante esos dieciséis años hizo hasta veintiséis edificios de viviendas; edificios escolares como el Colegio del Sagrado Corazón y el de los Hermanos Maristas, en Pamplona; edificios asistenciales como la Clínica San Fermín de Pamplona, un centro para deficientes mentales en Ibero y el Sanatorio Bilbaíno en Bilbao; instalaciones bancarias, como las oficinas en Pamplona del Banco de Bilbao y del



1932. Edificio de viviendas en Calle García Castañón, 2 y 4.

Banco Guipuzcoano, y hasta un total de treinta y nueve sucursales de la Caja de Ahorros de Navarra, repartidas por toda la provincia. Pertenecen también a este período el edificio del Ayuntamiento de Olite y el Poblado del Pantano de Yesa.

A principios de los años setenta, al cumplir 80 años, abandona ya definitivamente la actividad profesional. Ello no le impedirá seguir dibujando durante varios años más, realizando bocetos y perspectivas de proyectos utópicos que bullen en su imaginación, siempre repleta de ideas.

La fértil vida de Víctor Eusa se apagó en 1990, dejando tras de sí una herencia arquitectónica que su ciudad, Pamplona, nunca podrá dejar de agradecerle. ■

N O T A S

- 1.- Un primer ensanche limitado a seis manzanas construidas a finales del siglo XIX al interior del recinto amurallado, ocupado en parte por nuevos edificios públicos, no había paliado las imperiosas necesidades de vivienda de una creciente población.
- 2.- Este extremo fue ya señalado por José Ignacio Linazasoro en su artículo "Víctor Eusa", publicado en Nueva Forma, 90-91, julio-agosto, pp. 2-37.
- 3.- Estas aperturas responden a una modificación de un proyecto inicial, en que aparecían divididas por paños de ladrillo.



1933. Chalé de Erroz.



Casto Fernández - Shaw y la interminable aventura expresionista de un navegante del futuro

María Cristina García Pérez y Félix Cabrero Garrido

Puede afirmarse sin matices que Casto Fernández-Shaw fue un arquitecto expresionista, en el sentido más amplio del término, a lo largo de casi toda su vida y con muy escasas excepciones. Pero, para comprender su particular instalación en tal tesitura estilística debe hacerse un preámbulo pertinente respecto a su posición constante y nítida en relación con el movimiento modernista o Art Nouveau (y a sus epígonos), en el que la mayoría de los críticos

sitúan el más claro precedente del expresionismo en la historia del arte y de la arquitectura en particular.

CF-S (Casto Fernández-Shaw) despreciaba el Modernismo, al que denominaba despectivamente "arquitectura del látigo" y consideraba rebosante de aberraciones y esnobismos. En parte por esto, valorará a Antonio Palacios como a un autor revolucionario que, frente a tanto despropósito, con serenidad y personal acento, venía a restaurar en su Palacio de Comunicaciones madrileño los estilos españoles más sobrios y a rescatar el anquilosamiento de las artes industriales, que incorpora al proyecto, a la par que se sumaba a la modernidad europea. Le achaca, no obstante, cierta exaltación formalista-ornamental, que atribuía a excesos juveniles derivados aún de contaminaciones modernistas sin depurar, y alaba sobre todo "La composición de las fachadas, que van transformándose con un ritmo acompasado... pero cambiando continuamente el tema" en "una lección... difícil de superar".

Es así comprensible que su permanente reivindicación de Antonio Gaudí lo sea tan sólo en aquel aspecto en el que consideraba su figura irrepetible, en el de precursor del esfuerzo empeñado en el siglo XX por crear formas nuevas (en su caso, con éxito), basándose en dos premisas fundamentales para CF-S: "el amor a las formas de la Naturaleza y una mayor pureza en los procedimientos mecánicos". Lo define como "el primer arquitecto que utiliza formas distintas a las empleadas hasta entonces"; pero le reprocha, como hará con Palacios, que sus hallazgos, principalmente estructurales y "de una belleza indudable", queden ocultos por "lo abigarrado de la forma decorativa".

Es decir: del Modernismo le interesa a CF-S su posición frente a los eclecticismos e historicismos decimonónicos de viejo cuño, la incorporación de nuevos materiales y avances tecnológicos, y los conceptos de integración de todas las artes en la tradición del "Arts&Crafts" (que en su caso provenían de sus lecturas de W. Morris y J. Ruskin) y del edificio como obra de arte total, pero todo ello con una ferviente militancia antidecorativista.

De Gaudí, que aunque comparte tiempo y lugar con el Movimiento Modernista lo hace en el contexto de una aventura tan personal que lo desvincula de él en forma similar a la emprendida en solitario por CF-S respecto a su entorno inmediato, le interesan las superficies continuas, la asunción industrial, el tratamiento plástico de la masa arquitectónica y la conjunción, en suma, que en su obra hace de ciencia y arte. En ese peculiar sentido, CF-S sería un gaudiniano antibarroco que reivindica el particular racionalismo arquitectónico que H.W. Kruff atribuye a Gaudí.

Por tanto, en el itinerario de entreguerras por el que discurre la historia de la arquitectura europea, al temperamento de CF-S —enamorado, como nos recuerda J.A. Fernández Ordóñez, de la geometría y las matemáticas, admirador de los ingenieros y las máquinas— le es fácil coincidir con la idea de Le Corbusier de que las formas geométricas son formas primarias, económicas y al mismo tiempo bellas, que satisfacen nuestro intelecto a través de las matemáticas, estableciendo una equivalencia entre la arquitectura y la estética ingenieril; y, como a Le Corbusier, le subyugan las imágenes del automóvil, el avión y el barco de vapor. Y en su

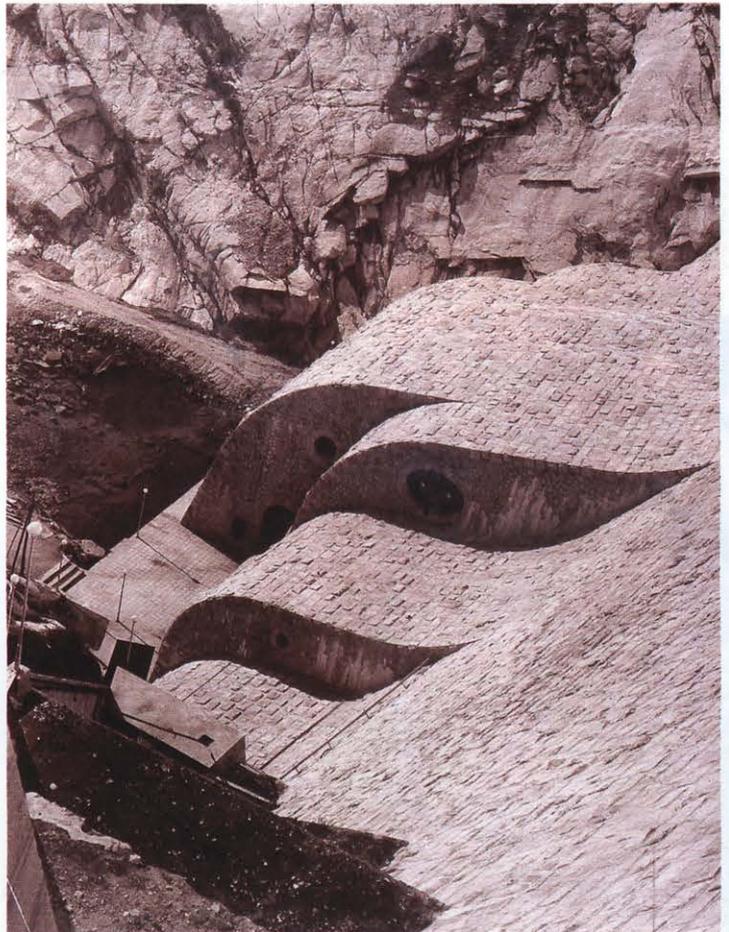
Faro de Colón en la isla de Santo Domingo. 1929 (maqueta).



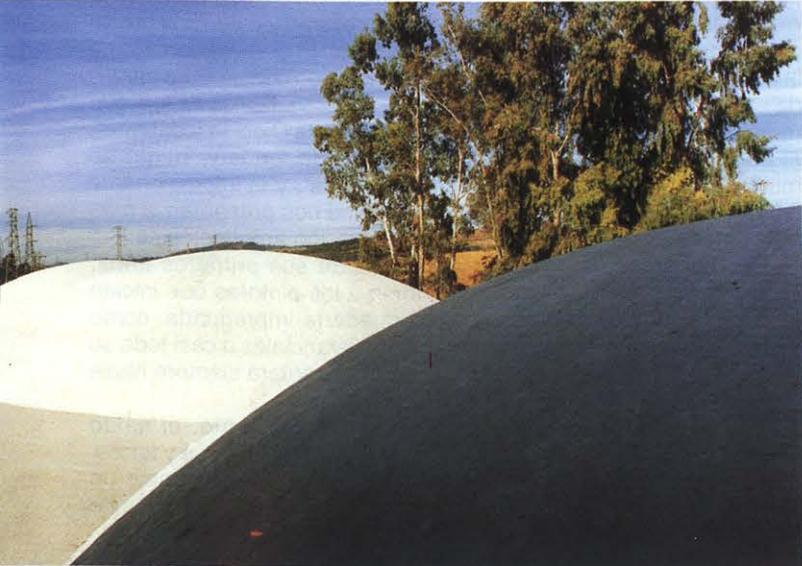


Monumento a la Civilización (1918). Dibujo del autor.

Salto del Jándula (presa y central), 1927-1930.



Central de "El Carpio" (bóvedas).



aspiración loosiana a la desornamentación, en 1928 llegará a acusar a la arquitectura racionalista de desviaciones modernistas, que pueden hacer peligrar su intemporalidad.

Sin embargo, su empeño en la búsqueda de nuevos caminos formales dentro de la arquitectura y la ingeniería acordes con los nuevos tiempos, junto a su impronta poética y a su naturaleza apasionada, le hacen sentir con fuerza la influencia de autores como E. Mendelsohn; y aunque reivindica a Perret o a Gropius, su mente evoca con frecuencia la imagen pregnante del observatorio de Einstein, que liga a Gaudí al apreciar en la torre "una forma de utilizar los volúmenes distinta a las corrientes" que "hace pensar en una arquitectura de masa en que la suavidad de su modelado nos acerca a las formas de la Naturaleza".

En esa ruptura con la tradición que hace "explosionar la Arquitectura" "en una nueva visión del mundo de las formas", tendrá como otras referencias el organicismo expresionista de F.L. Wright, el teósofo iluminista alemán inspirador del Goeheanum R. Steiner, el brasileño O. Niemeyer y el expresionismo estructural del italiano P.L. Nervi; y también a ellos les dedicará su más usual reproche, que hace extensivo al Le Corbusier de la Unidad de Habitación de Marsella: la tendencia al barroquismo injustificado, a veces "de un personalismo caprichoso". En la base de su particular persecución de un mundo distinto de formas nuevas y de gran belleza situará la preocupación por la influencia de los fenómenos naturales sobre la arquitectura, coartada sin la que una mentalidad tan cartesiana hubiera encontrado aquel superficial y vacío.

Así se explicarían, en alguna medida, las constantes paradojas de su obra, comunes por otra parte a los artistas de toda índole encuadrados en el movimiento expresionista, que tendrá siempre en CF-S un componente científico-estructural, en ocasiones anclada incluso en modelos racionalistas-matemáticos.

Pero el "optimismo positivista" de CF-S y la fe en "la conquista de la felicidad por medio de la técnica" no conllevaron en él ese carácter acomodaticio y aburguesado en que el paso del tiempo convertiría aquella filosofía de principios de siglo, según la opinión de M. De Michelí. Y es que España se encontraba alejada de Europa

Casa en calle Menéndez Pelayo. Madrid, 1933-1935.



en múltiples planos, incluido el de las convulsiones de la Primera Guerra Mundial, aunque hasta las aulas, como nos relata el aliadófilo CF-S, llegaran sus ecos y las alineaciones respectivas. De ahí que su vena expresionista sea un grito de rebeldía, "de oposición", pero nunca una renuncia a los principios del progreso, pues en su país cualquier revolución estaba pendiente. Expresión del temperamento y del instinto, transposición de sensaciones, sí, pero en el sentido de una total libertad creativa, de un espíritu libre, a los que se refiere J.A. Fernández Ordóñez.

En consecuencia, esos avances que le proporcionan la ciencia y la técnica los pondría en muchas de sus obras al servicio de un viaje al centro de sí mismo. En el caso de la arquitectura no son tan aplicables las palabras de Vlaminck: "La ciencia mata la pintura", y para CF-S era una forma de alimentar su audacia arquitectónica, su lucha contra las convenciones constructivas.

Sus propuestas de faros y torres son un exponente de tales tesis. Así, respecto al faro de Colón (1929) nos dice: "El exterior será un alarde de construcción moderna y el interior será una obra de arte y sentimiento... Preveo que de darle vida a este proyecto... la emoción sentida por los espectadores sería muy intensa". Pese a utilizar formas rotundas y geométricas, su tratamiento tiende a su disolución espacio-temporal: la hélice, con frecuencia doble; la luz y el movimiento; materiales como el vidrio, el aluminio y el acero inoxidable; y hasta el agua, son los medios, a veces fugaces, de los que se vale para ello, combinando unos y otros en "una sinfonía armónica".

Todos, y en particular el faro de Colón, pondrán de manifiesto otras vertientes expresionistas en CF-S, la estructural y la simbólica ("el faro simbolizaría la espiral del genio que va de lo terrenal a lo inaccesible, y cuando... girara..., recordaría... la redondez del mundo"). Y, por supuesto, la vertiente escenográfica con diversos acentos. Así, en el faro de la Hispanidad (1953), la fuerza dramática deriva de conjugar una singular puesta en escena dentro del paisaje, la acendrada sensualidad de la forma y la iconografía helicoidal. Y en la torre del Espectáculo (1942) serán sobre todo los materiales, su color y su textura, los propios elementos disolventes de la forma, los que propicien el escenario para la representación.

Ya las soluciones iniciales del que fue su primer proyecto, el monumento a la Civilización (1918-19), aquel con el que se propuso apartarse de "los estilos llamados tradicionales", son puramente expresionistas en su concepción y en su grafismo y dotan a la presa-monumento de una enorme carga emocional. El gran predominio de la masa, configurada por un "muro de contención con perfil de curvas de segundo grado y planta circular", los "haces verticales de luz" que rematan los dos templos-pilones laterales "de la Ciencia y del Arte", el doble contrapunto del agua como telón de fondo y "rumor de multitud... al pasar por las columnas-tuberías", y la impresionante figura del hombre-dios recostada en el talud nos presentan la más imponente escenografía de toda su producción arquitectónica.

Esta incontentada potencia expresiva de sus primeros años, insuflada de cierto romanticismo común a los pintores que inician el movimiento expresionista, pronto quedaría impregnada, como hemos visto, del rigor y la sobriedad consustanciales a casi toda su obra. Pero su romanticismo coyuntural le decantará siempre hacia el constante compromiso con la vanguardia.

En casi toda su trayectoria se percibe, por tanto, el hábito expresionista, sobre todo en lo referido, como en sus faros y torres, a una teatralización del edificio que se trate, concebido como un objeto arquitectónico que se muestra al espectador y le transmite un mensaje positivo de modernidad y fe en el futuro.

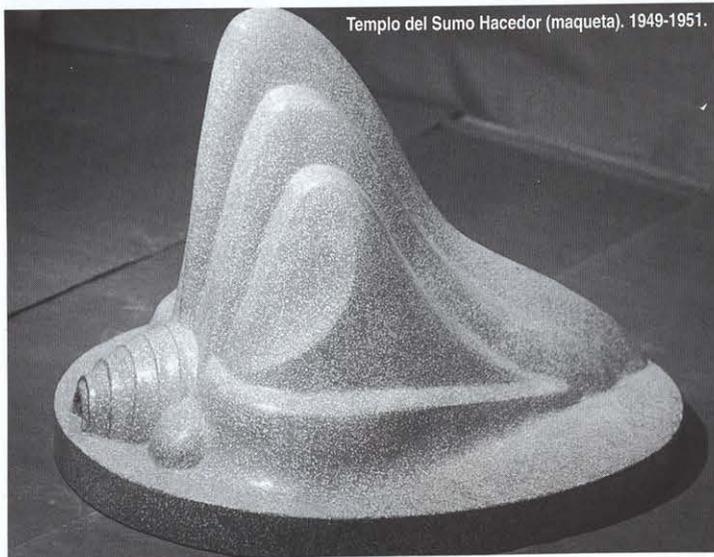
En consecuencia, sus cuatro saltos de agua en el Guadalquivir

Cine Coliseum (interior de la sala). 1930-1933.



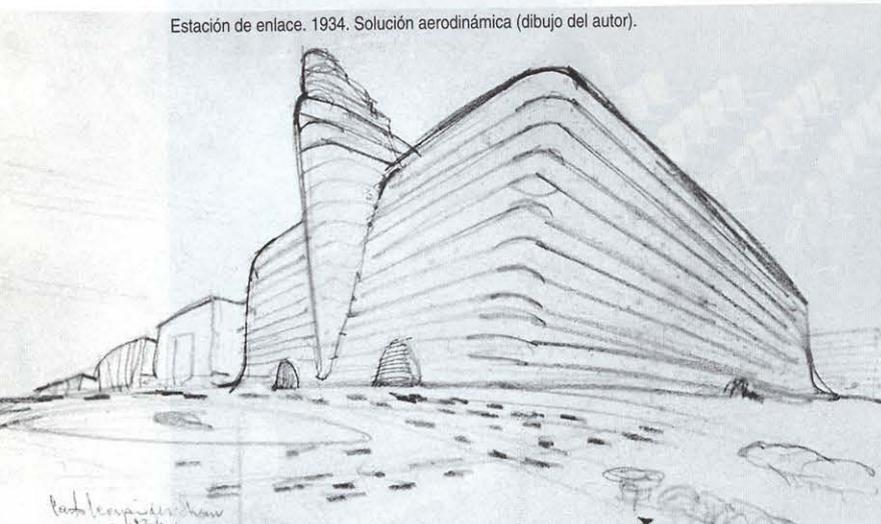
(Carpio, Alcalá del Río, Encinarejo y Jándula, 1920-1931) se hallarían adscritos a una visión expresionista-ingenieril en la estela escenográfico-paisajística marcada por el monumento a la Civilización. La secuencia de las blancas cúpulas ecléctico-románticas del Carpio son una metáfora mínima del posible deseo de ruptura con el pasado mediante la recurrencia a él en un expresivo gesto tautológico frente al paisaje sereno del río, como años más tarde ligará contextualismo y expresionismo estructural en el discurso urbano, legítimamente autóctono, del gran mercado de Tetuán (1941-42). Un carácter más desgarrado poseen las imponentes grietas del Encinarejo y de Alcalá del Río: la primera, horizontal, abierta en la fábrica del muro de piedra granítica para alojar una verdadera explosión industrial que parece amenazar con su empuje al edificio de la central; la segunda, hendidura vertical en la torre de bloque de cemento que remata la obra de arquitectura para entregarse a la de ingeniería "con una mezcla, sabia y muy personal, de expresionismo y funcionalidad", en palabras de J. Sobrino.

En cuanto al salto del Jándula, se trata de una obra emblemática, encuadrada plenamente en el sentir expresionista. Fue considerada



Templo del Sumo Hacedor (maqueta). 1949-1951.

Estación de enlace. 1934. Solución aerodinámica (dibujo del autor).



por CF-S como la mejor de su producción y en ella utilizó "nuevas formas de ingeniería arquitectónica".

Pocas obras como ésta muestran los componentes tecnológico-ingenieriles y científico-estructurales tan embebidos en un lenguaje colmado de expresión, vigoroso y desenfadado, tempestuosamente imaginativo, decantado en una bellísima formalización cercana al "land-art", irrumpiendo en un hermoso y abrupto paisaje con el pétreo talud en cascada, de nuevo citando a J. Sobrino, "una metáfora expresionista del agua que se hace arquitectura". La inusual y genial solución de incrustar la central en el muro de la presa procede de todas las impregnaciones de su consustancial hábito poético-expresivo a partir de su inquebrantable primera fe en las vanguardias y en el futuro. Y crea la paradoja de conseguir lo imposible: que la acordancia de los volúmenes en una sinfonía armónica y hasta dulcificadora del entorno, como es la lograda en una visión lateral o "a vista de pájaro", se transmute en olas de potencia avasalladora, prestas a estallar en el agua, en las diversas perspectivas a pie de presa. Así destaca, sin renunciar a la belleza de las nuevas formas arquitectónicas, el dramatismo del emplazamiento: las curvas cobran mayor intensidad y la suave geometría un endurecimiento, al modo en que M. Denis refería en la revista "Occidente" la influencia ejercida por Gauguin en los pintores expresionistas.

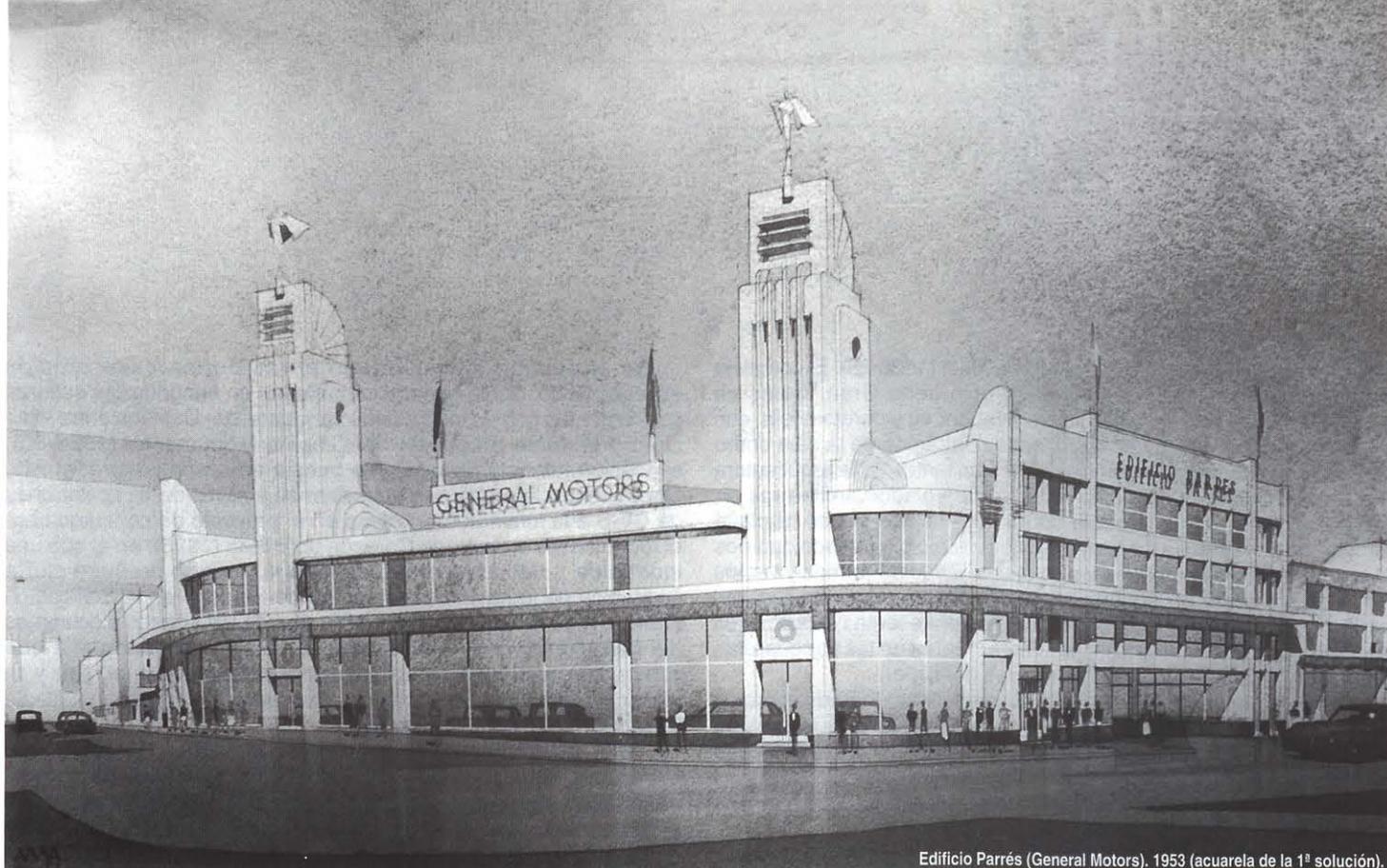
El futurismo se resuelve aquí en la llamada expresionista de formas rompedoras y rebeldes que gritan en el espacio sin límite de la naturaleza, como otras veces lo harán en la ciudad, una vez que el arquitecto intuye que todas las cosas y tendencias se funden en un "continuum" sin fronteras, donde los vestigios romántico-naturalistas se alían con las vanguardias para tallar formas desbocadas, delicuescentes y difusas, pero elocuentes, con una sensualidad sin pudores.

El tratamiento del Jándula, en la lógica transposición de escala que conlleva el paso de la naturaleza agreste a la urbe ordenada y cartesiana, y de los usos superiores de la transformación de la energía a aquéllos más prosaicos de las viviendas y oficinas, nos conduce ineludiblemente a las fachadas de dos edificios madrileños posteriores: el Coliseum (1930-33) y la casa de la calle Menéndez Pelayo, frente al Retiro (1933-35).

La solución, otra vez genial, de las Residencias Retiro muestra, a partir de una mera necesidad pragmática, un muro tratado como batir de olas que no conduce sin embargo a la extenuación del nadador-espectador, en una de las más hábiles respuestas del racional-expresionismo español, dando fe, en palabras de P. Moleón, de "su capacidad para integrar en la arquitectura el dinamismo, la vibración, el pulso vital de una ciudad en constante movimiento y de una época en permanente cambio".

En lo relativo a la fachada a la Gran Vía del Coliseum, edificio encuadrable en otros apartados estilísticos afines al rascacielismo, el "sueño americano" y la heroica retórica del futurismo no obvian matices expresionistas interpretados en tonos y claves distintos. Su escorzo lateral nos muestra un rico diálogo de claroscuros entre los casi imperceptibles retranqueos de los diversos planos frontales y los igualmente sutiles retranqueos en vertical, marcados por los nervios de la estructura, con los que pretendió sin éxito simular una gran cascada de luz, nunca instalada, por lo que devino simplemente en sutil cascada pétreo. Sin negar las influencias del edificio presentado por Saarinen al concurso del "Chicago Tribune" (1923) ni el resultado de fachada "aestilística" que apunta Gutiérrez Cabrero, los ecos amortiguados del Jándula son patentes.

En el interior del cine Coliseum es donde renace con más fuerza la vena expresionista de CF-S, con la mente puesta en el discurso escenográfico institucionalizado por la retórica mendelsohniana y el



Edificio Parrés (General Motors). 1953 (acuarela de la 1ª solución).



Edificio Parrés (General Motors). 1953 (acuarela de la 2ª solución).

paradigma de su Cinema Universum de Berlín (1926-28). El complejo de viviendas, oficinas y espacios de ocio de la Gran Vía es un auténtico museo vivo de la arquitectura moderna; y dentro aflora, con elocuencia y dramática fluidez, el espacio mágico de la sala como uno de los discursos expresionistas más brillantes de la arquitectura madrileña: Curvas dinámicas y masas de volados anfiteatros en suaves oleajes; la suspendida cúpula, de la que pende la clave circular de su hermosa lámpara, un ojo múltiple gigantesco que nos sumerge en la casi esfericidad de un micromundo de formas y vacíos acogedores como un gigantesco útero. Sólo la vivencia real del espacio supera su conocimiento presentido entre tantas evocaciones al campo de las modernas culturas emergentes de las vanguardias expresionistas de las primeras décadas del siglo.

Para encontrar una intensidad de expresión tan lograda como en el Jándula o en el Coliseum, hay que dar un salto en el tiempo hasta el templo del Sumo Hacedor (1949-51), ese proyecto de "arquitectura aerodinámica" plasmado en una inigualable maqueta de líneas simples y volúmenes majestuosos con el que pretendía hacer una obra-manifiesto que resumiese su pensamiento.

La guerra civil española y la segunda guerra mundial golpearon a CF-S en sus sentimientos más profundos y familiares, despertando en él esas sensaciones de angustia que suelen ser comunes a los diversos lenguajes del movimiento expresionista y que en Europa se produjeron en torno a la gran guerra del 14. En los últimos años 30 y en la década siguiente abandonará su tendencia natural a la alegría de vivir, haciéndose sombrío y casi fatalista su grito de protesta ante la barbarie y la destrucción, recogido en un amplio espectro de obras fantásticas, resumidas al final del túnel en el Sumo Hacedor. La supervivencia que defiende en sus arquitecturas aéreas y antiaéreas es un trasunto de su propia lucha por la supervivencia en aquellos odiosos años que quebraron su fe en el progreso y en el hombre, figura que desaparece de sus representaciones. Y seguramente hizo suyas las palabras de H. Bahr: "Nosotros ya no vivimos; hemos vivido. Ya no tenemos libertad... el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre... Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño... Y he aquí gritar la desesperación..."

Resulta inevitable, pues, el paso al límite que conformará un "corpus" de obras por completo ajeno a la arquitectura española, apelación de CF-S al universo agitado del grito expresionista, un paseo incesante por paisajes misteriosos, en los que deposita sus arquitecturas y propuestas de ciudades, en la frontera intangible entre la realidad y el onirismo de sus "utopías posibles". Aquí las tendencias expresionistas evocan las formas de la naturaleza, con frecuencia el mundo animal, en cierto paralelismo con las formalizaciones iniciales de Mendelsohn, si bien sus propios testimonios sitúan su punto de partida en las modificaciones que introdujo en el proyecto de estación de enlace ferroviario, de autobuses y autogiros en la plaza de Colón de Madrid (1934).

El componente científico-tecnológico-futurista se sumará a la inspiración de las morfologías naturales y las teorías del origen; la forma del huevo (que utiliza en refugios, hangares o monumentales cenotafios) se transmuta en las variantes del edificio Bulbos, que desarrollará incluso en sus más tardías propuestas de autogiródromos; el edificio Caracol, basado en este animal "acorazado", genera a su vez mil imágenes, evocaciones de índole animal, vegetal, geológica o atmosférica, sin duda travestidas por la poderosa individualidad de la imaginación castiana, que a su vez trae a la memoria tanta iconografía expresionista surgida de autores como Taut y Finsterlin, Steiner, Haring e, incluso, Gaudí, pero también de escritores como Scheebart o Lovecraft.

En el camino han quedado obras de marcado énfasis escenográfico, por lo general camufladas en encontradas culturas convergentes con un sincretismo vanguardista. Destaca entre ellas la sorprendente propuesta del Cinema Monumental (1928-30), evocación futurista de exultante puesta en escena expresionista. Otros acentos teatrales pueden rastrearse a través de las apelaciones de CF-S a la luminotecnia, como en el proyecto de concurso para el monumento al Sagrado Corazón de Bilbao (1923), en el que una indefinida y delicuescente columna iluminada produce cierta sensación de ingravidez; o en el Banco Hispano de la Edificación (1943-44) de la Gran Vía madrileña, donde los efectos disolventes del tratamiento de la luz se traducen en una escenografía que convierte la serenidad, paradójicamente enfática, de la fachada y de los tan sólo elementos decorativos de bronce diurnos en un rutilante tablero de candilejas nocturnas.

Pero hay que hacer sobre todo referencia a un grupo muy importante de obras, que se adscriben a lo más profundo del movimiento funcional-racionalista y arrancan de 1927, en concreto de su archifamosa y paradigmática estación de servicio para automóviles Porto Pi, en Madrid. En todas ellas, no obstante, se observa una fuerte impregnación expresionista en el sentido de la transmisión de emociones que trascienden la propia arquitectura. En la misma gasolinera, la despojada transposición estilística de las construcciones naval y aeronáutica se transmuta en un juego expresivo, donde interaccionan por igual el experimentalismo estructural y el simbólico.

En 1929 acentúa los matices expresionistas en la propuesta para el aeropuerto de Barajas, obra cumbre de este grupo junto a las ya mencionadas viviendas frente al Retiro. De nuevo las connotaciones simbólicas de la aeronáutica, sumadas a las de las aves, confluyen con sus ideas acerca de las arquitecturas ingenieril y aerodinámica, plasmándose en unas formas y estructuras indisolubles, propiciadoras de la transposición de unos planos a otros o de unos recintos a los siguientes sin solución de continuidad, en una concepción espacial sin parangón entonces en la arquitectura española.

Su propuesta para el Club de los Veinte (1951) es una derivación menor de la estación de viajeros de Barajas, un divertido juguete que oscila entre la vocación constructora y el pensamiento lúdico y evasivo de CF-S, separados tan sólo por una tenue frontera.

El último elemento cronológico de este grupo lo constituye la estación de servicio de Barajas (1958-60), un cruce natural de Porto Pi y el aeropuerto, donde, ya desvinculado de los enunciados teóricos del racionalismo, propicia un expresionismo pleno de intensidad, y también de sobriedad y contención. El alzado frontal semejava un águila disponiéndose a iniciar el vuelo y desplegando las alas con un gesto de elegancia incapaz de encubrir su incontinente potencia, mientras que el tratamiento de los lienzos laterales de la torre-tronco incide en esa reminiscencia del pájaro-avión; la planta queda configurada por un juego airoso y armonizador de sutiles curvas y la casi etérea marquesina (en la actualidad, brutalmente sustituida) proporcionaba un juego de claroscuros matizado por las intensas pinceladas de los múltiples puntos de luz originarios.

Más leves son las impregnaciones expresionistas del magnífico y desconocido edificio de la lonja de Barbate (h. 1940), arquitectura industrial ascética y antiestilística que aloja, empero, un rictus envolvente de polisémicas lecturas, entre ellas la estructural y la simbólico-expresionista, desde los hoy ocultos contrastes de sus pórticos y el potente borde cilíndrico, rematado por un rutilante faro-vigía, trasunto de la popa de un barco carguero anclado, de nuevo escenográficamente, en un puerto ribereño, definido por R. Pico



11. Casa en calle Ofelia Nieto
(Madrid).
1935-1941.

12. Presa y central de Alcalá del Río
(Sevilla). 1925-1931,
(aguafuerte del autor).



como “un lugar donde perpetrar una venganza contra la historia”.

1927, 1929, 1933, 1940, 1951 y 1960 son los hitos de esta trayectoria específica, en la que falta 1953, fecha de sus propuestas para la General Motors, en Tánger. Y es que en ellas su despegue imaginativo es tal que casi logra cortar los lazos iniciales con el grupo racional-funcionalista para poder ser consideradas como puramente expresionistas. Entremezcladas sus raíces en el citado grupo con ecos mendelsohnianos esencialmente significados, la 1ª propuesta parte de la imagen pregnante de la torre de Porto Pi, que duplica e imbuye de recursos expresivos, tan sólo virtuales en el modelo, uniéndolas con un muro que se resuelve como una piel de cristal arrojada, en henchida curvatura, sobre el privilegiado marco urbano del emplazamiento previsto, evocándonos los almacenes Schocken, de Chemnitz (1928-29). Quedaba así conformado un gran escaparate de automóviles, del que las torres se constituían en reclamo escenográfico.

En la 2ª solución, forzada por necesidades de aprovechamiento urbanístico y de alojamiento de nuevos usos, logra lo que parecía imposible: reconvertir el condicionante en multiplicador de los efectos expresivos, de modo que lo que antes era una arquitectura de expresionismo disperso en sus partes constituyentes ha devenido una arquitectura expresionista total, de insoluble unidad volumétrica.

Esta capacidad de CF-S de dotar de vida y elocuencia a lo más inanimado es incluso perceptible en sus arquitecturas más anodinas, consideradas así en cuanto a su decisión (libre o forzada) de convertirlas en exponentes de una “doctrina”, ya sea la del funcionalismo estricto de anteguerra, ya la del eclecticismo impuesto en la España de los años 40 ó 50. Y así, en edificios pequeños y discretos, como la casa de viviendas de la calle Ofelia Nieto de Madrid (1935-41) o el cine de Villacañeros (1965-67), de adscripción cubista-constructivista, altera la percepción de su escala y proporciones mediante escasos gestos que rompen la serenidad del virtual volumen matriz, consiguiendo un tratamiento casi tremendista de los cuerpos aristados y volados, en una dramatización hasta el límite de la composición. Las imágenes del monumento a Rosa Luxemburgo de M. van der Rohe o la admirada por CF-S “Casa de la Cascada” de Wright resuenan en nuestra mente. Estos “cuerpos volados de gran originalidad y valor compositivo”, que dotan a sus proyectos residenciales de “fuerte valor expresivo”, como observa P. Barreiro, aparecen con distintos tratamientos en casi toda su “arquitectura sin estilo”, si bien en los mencionados ejemplos alcanza sus más altas cotas.

En sus edificios residenciales eclécticos madrileños apela por igual a la gestualidad enfática de aristas o chaflanes en tratamientos formales afines a la dinámica expresionista, según sutiles juegos de entrantes y salientes o de contraposiciones curvilíneas cóncavo-convexas: Los Titanic (1919-23), con sus grietas dramáticas y profundas como auténticos “tajos urbanos”, que tendrán su réplica en las casas de la calle Quintana (1946-50); las esquinas del paseo de Recoletos (1944-48) o de las calles José Abascal (1947-51) y Ríos Rosas (1953-55); o la de Santa Engracia (1956-958), en donde el gesto se traslada a los interiores en un trazado casi manierista, configurando a través de un complejo desarrollo de curvas un espacio dinámico cargado de vitalidad. Como nos dice Bonet Correa, sus “expresivas fachadas” conforman un amplio muestrario que incide decisivamente en el paisaje urbano, al marcar “un ritmo plástico de contundente efecto” que “se impone sobre el resto del conjunto edificado”. Estos toques afines a cierta provocativa escenografía urbana llegan a observarse en obras residenciales menores, carentes incluso de acentos y concesiones formales, como los bloques de viviendas baratas de Albacete (1960-69). Y

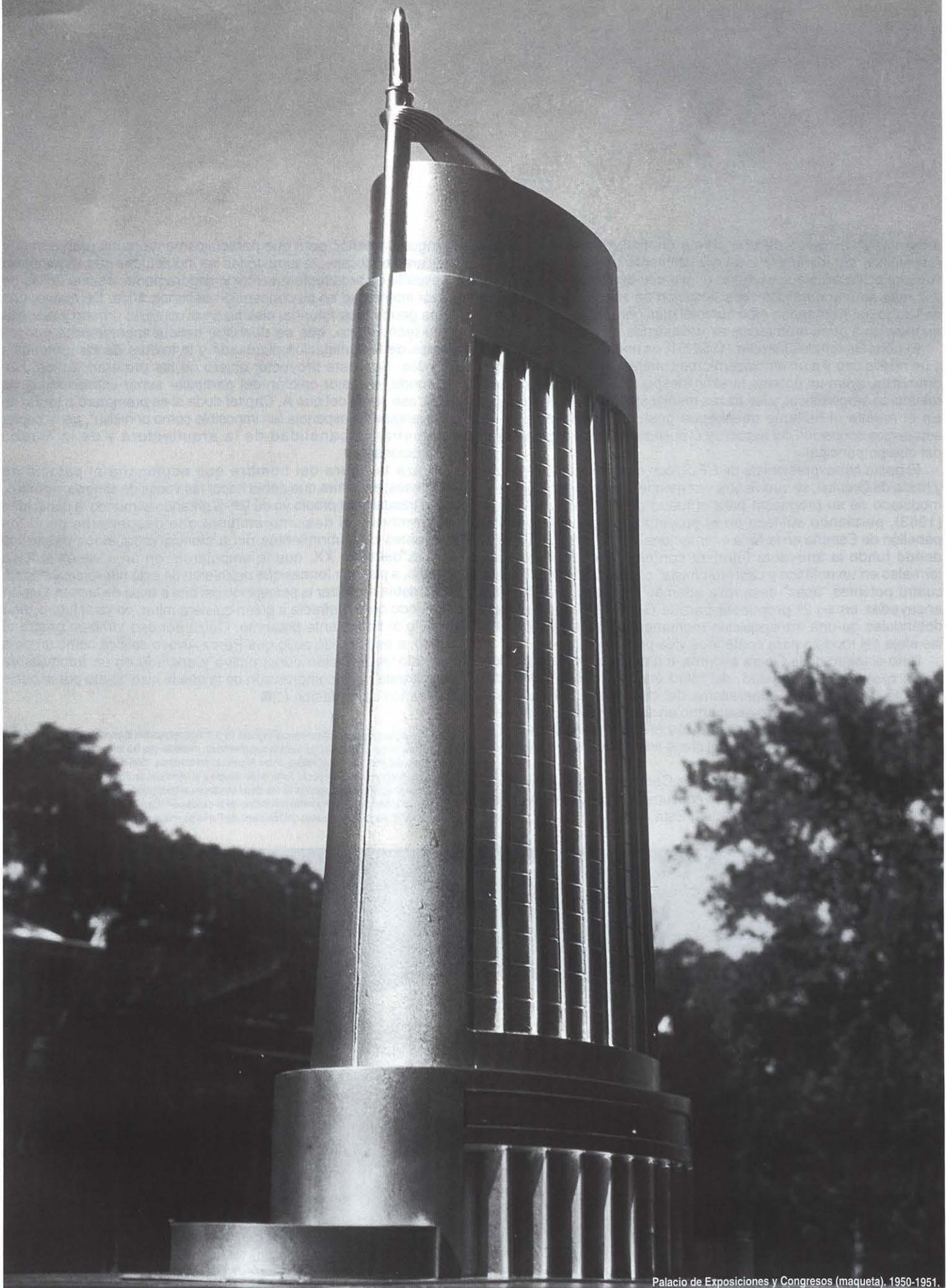
también están presentes en algunos “cortijos” casticistas, caso de la quinta Alto Cabañas de Las Rozas (1944-45), en la que desarrolla la planta con unas trazas dinámico-expresionistas, al provocar sobre el volumen de partida, regular y cartesiano, una brutal fractura mediante el giro en torno a un cuerpo cilíndrico que hace de charnela del conjunto; se troca de este modo la virtual serenidad del planteamiento inicial en provocadora gestualidad cinética, con lo que, según afirma E. Mosquera, también podemos extraer interesantes lecciones de la producción de CF-S “cuando las aperturas para la ‘invención’ son aparentemente inexistentes o menores”, pues esconden “logros y deficiencias... con idéntica elocuencia que sus obras estandarte”.

Resulta difícil hallar alguna obra de CF-S exenta de matices o rasgos expresionistas; por eso no queremos dejar de referirnos a aquéllas que pudieran parecer más alejadas de este sentir, en cuanto supeditadas en gran medida a su componente tecnológico-industrial. Se trata de sus múltiples propuestas de garajes radiales, de cuyo frío modelo de partida se apodera un hábito expresionista al conferirle una ubicación concreta que los traviste de recursos escenográficos, claroscurros de profundas embocaduras, sombras arrojadas por nervios sobresalientes de la envoltura general, juegos simples de curvas contrapuestas, formas rotundas transparentes o ligeros quiebros gestuales.

Si hay un aspecto en el que convergen tendencias y esencias expresionistas es en el énfasis escenográfico de los medios de representación. Podemos así hablar de un grafismo pregnante como un augurio del inconformismo rupturista y acentuadamente dramático que otea el horizonte con una voluntad vanguardista que aparece y desaparece a lo largo del siglo XX. En la estética castiana de los medios de representación debemos significar sobre todo la relevancia de sus sorprendentes maquetas-esculturas, raros objetos, en los que abundan los matices expresionistas y que CF-S modela como transposiciones ideales de un mundo de imágenes que nos sitúan en un umbral plástico superior al de su mera condición de representaciones edificatorias. También muchos de sus dibujos o acuarelas poseen un grafismo de cariz expresionista innegable. La inserción del edificio en su entorno se carga de drama y las líneas que lo conforman lo dotan de una potencia visual receptora de un mundo interior que explota.

Hemos dejado para el final cinco obras que constituyen un “corpus” coherente y excepcional, que se extiende entre 1951 y 1965 y se inscribe de lleno en las corrientes neoexpresionistas que claman en las arquitecturas de postguerra y se prolongan hasta entrados los años 70, ya sea en América o en la nueva Europa “aliadófila”: Desde el Le Corbusier de la capilla de Ronchamp al neoexpresionismo de raíz estructural de Nervi o Candela, pasando por el Scharoun de la Filarmónica de Berlín, los brasileños Reidy, Costa y Niemeyer, las desviaciones de Saarinen en la terminal de la TWA en Nueva York, o ese culmen final del teatro de la Ópera de Sidney (1957 y ss.), de Utzon. CF-S, que de algún modo representa el tipo secular de artista merodeador de las vanguardias, encarna, como hemos visto, la dualidad dramática de una navegación entre la rebeldía expresionista y el normativo y sereno discurso de la “nueva objetividad”. Y así no había tampoco de ignorar el nuevo aullido que se reviste de variados ropajes rupturistas.

Si el templo del Sumo Hacedor cerraba en CF-S el ciclo de sus arquitecturas fantásticas, el casi coetáneo proyecto de Museo Vertical o palacio de Exposiciones y Congresos para Madrid (1950-51) marca el inicio de un nuevo itinerario en su producción, con una clara recuperación de sentimientos positivos y optimistas, “el impulso del hombre ascendiendo hacia la superación” o “la belleza de la



Palacio de Exposiciones y Congresos (maqueta), 1950-1951.

naturaleza", a través de una planta elíptica, una estructura de rascacielos aerodinámico y un revestimiento de tonos plateados. Renace el discurso que expande un espíritu exultante, aunque una vez más en una obra con clara vocación de ser construida, rasgo señalado por Fernández Alba como el más genuinamente castiano en relación a otros arquitectos expresionistas.

El hotel Beach de Gibraltar (1958-61) es una clara readaptación a un nuevo uso y a un emplazamiento concreto, cargado de fuerza dramática, entre un potente farallón inexpugnable y el mar, de "las metáforas aeronáuticas y las trazas manieristas" del Museo Vertical. En él resalta el brillante despliegue gestual del edificio con su estratégica ocupación del espacio y el acendrado rasgo expresionista del cuerpo principal.

El gesto neoexpresionista de CF-S, con evocaciones de Poelzig y hasta de Gropius, se vuelve otra vez mendelsohniano en el brillante modelado de su propuesta para el teatro de la Ópera de Madrid (1963), perdiendo sutileza en el proyecto de concurso para el pabellón de España en la feria internacional de Nueva York (1965), donde funde la anécdota futurista con ciertas exacerbaciones formales en un enfático y casi "iluminista" cuerpo cilíndrico. En sus cuatro potentes "asas" desarrolla además algunas de las formas ensayadas en su 2ª propuesta para la General Motors, si bien dotándolas de una transposición monumental-espectacular que las aleja del modelo para conferirles vida propia.

Pero el teatro de la Ópera encarna la recuperación del vigoroso trazo, exultante de vitalidad, del talud ondulado de la presa del Jándula, así como las sugerencias del casi orgánico-naturalista templo del Sumo Hacedor, resonando en sus cilíndricos tambores, sin detrimento de la rotundidad formal y el susurro apasionado del gesto, con acordes que surgen del pleno lirismo de sus imponentes y casi sensuales masas.

Y por fin, el proyecto de palacio de Congresos, en el paseo de la Castellana madrileña, con el que concurre al concurso convocado al efecto en 1965, con casi 70 años. Esta obra —que no se parece

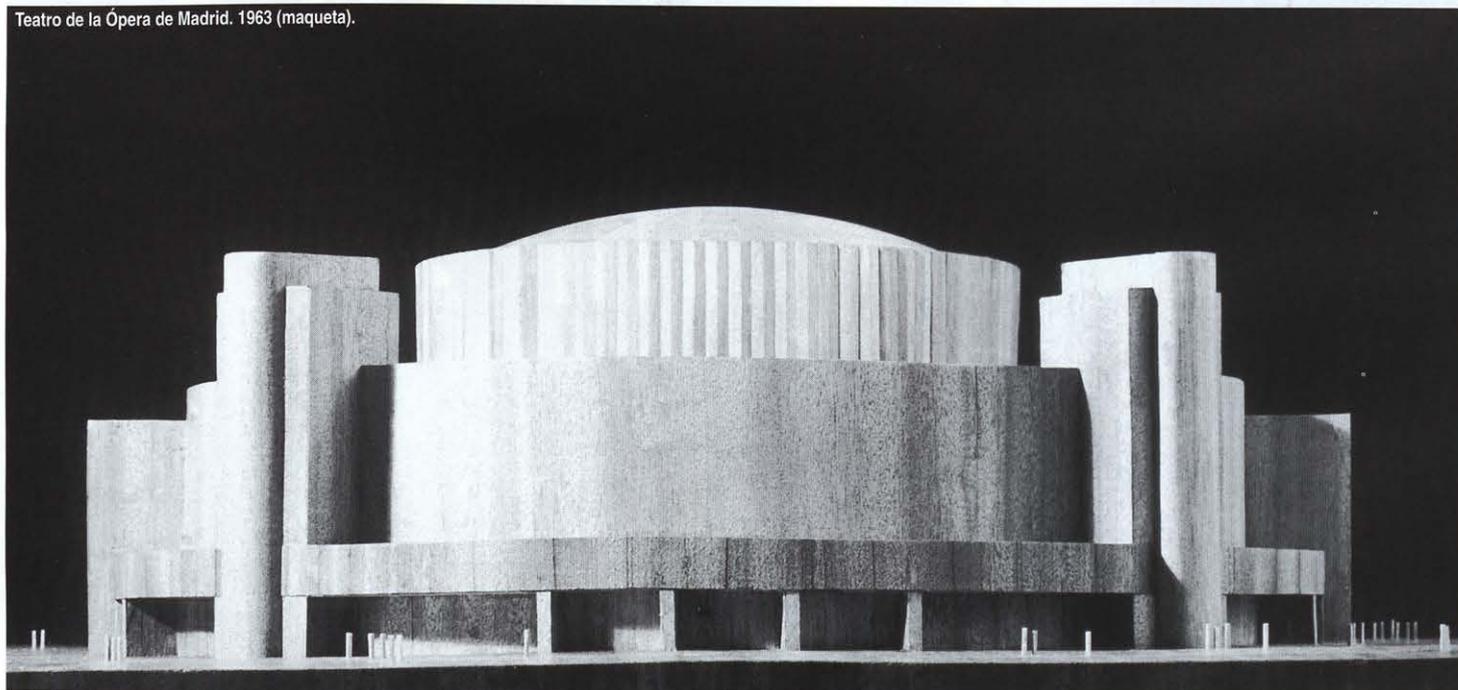
a ninguna anterior, pero que paradójicamente reúne gran parte de sus características—, resume todas las inquietudes que alimentaron su espíritu de arquitecto-inventor y, seguramente, es una de las de mayor intensidad en su concepción escenográfica. De nuevo, una forma geométrica rotunda, aislada en el contexto urbano y resuelta en lo tecnológico, que se deshace delicuescentemente por los efectos de la iluminación planteada y la textura de los materiales elegidos. Sea este proyecto, objeto de las preferencias de J.D. Fullaondo, el mejor colofón del particular sentir expresionista de CF-S, ese sentir del que A. Capitel duda si es prematuro o tardío en una "vanguardia española tan imposible como primitiva", pero "capaz de mostrar la banalidad de la arquitectura y de la ciudad convencionales".

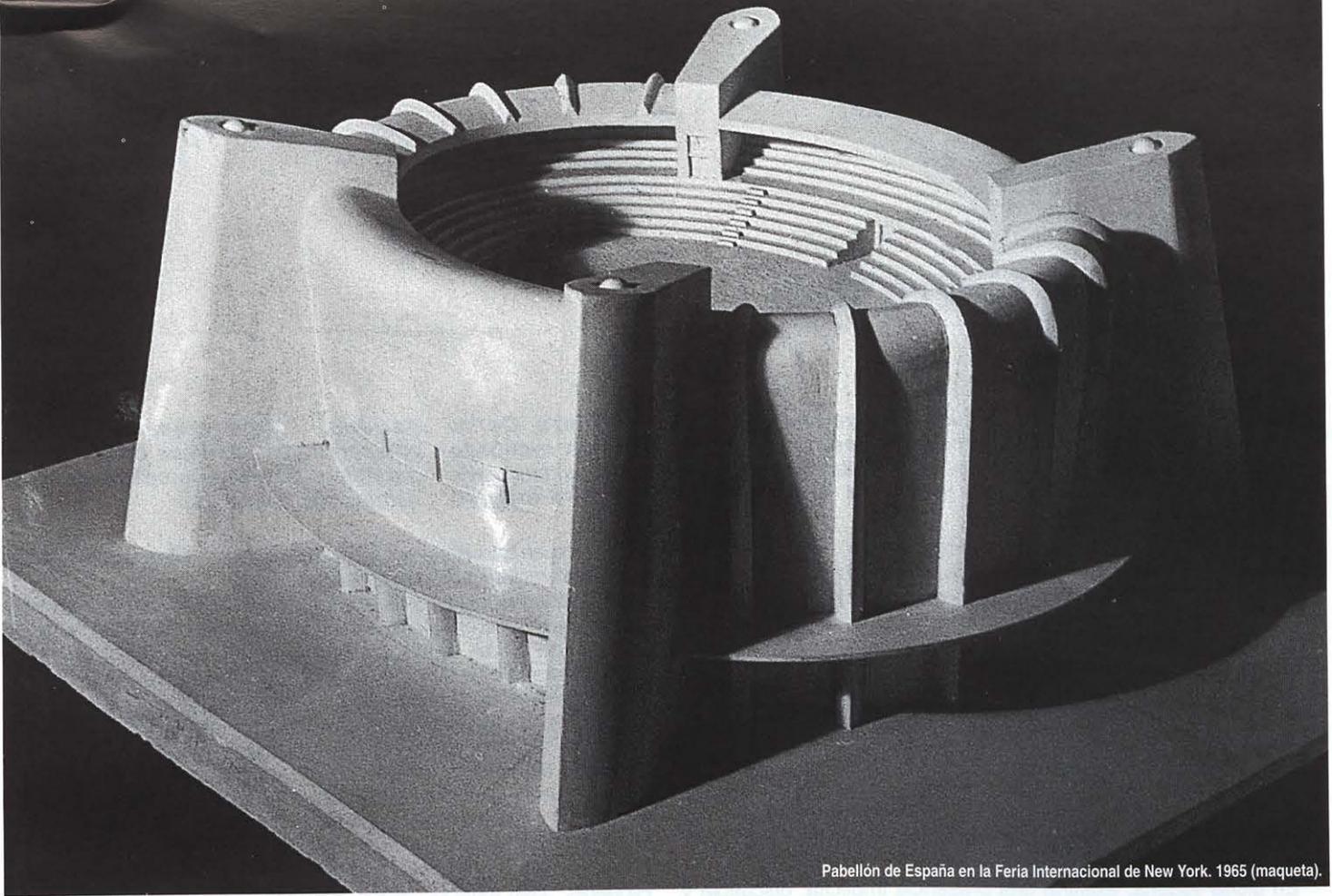
Quizá la figura del hombre que acompaña al palacio de Congresos, escultura que debía hacer las veces de simbólico pórtico, sea el trasunto del propio yo de CF-S gritando al mundo la capacidad de asombro y el deslumbramiento que despertaron en él los incansables descubrimientos de la ciencia producidos desde los albores del siglo XX, que le empujaron, en un a veces suicida empeño, a plasmar formas que devinieran de esta nueva sensibilidad, la que debía modificar la percepción del arte a base de la nueva visión del mundo que se ofrecía a quien quisiera mirar, no ya al futuro, sino tan sólo al impactante presente. Quizá por eso también gritara al mundo, a ese mundo suyo que Pérez Arroyo califica como un país "cargado de tradición constructiva y anclado en un inmovilismo recalcitrante", la incompreensión de la que le hizo objeto por espacio de 50 años de profesión (*)■

(*) Las citas entrecuilladas sin referencia expresa de autor corresponden al pensamiento de Casto Fernández-Shaw disperso en múltiples fuentes documentales, mientras que las referencias a diversos autores proceden del libro "Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras. 1896-1978", de próxima aparición, editado por Electa y promovido por la Junta de Andalucía y el Ministerio de Fomento.

Para ampliar el repertorio iconográfico de las obras citadas en el texto puede consultarse el reciente folleto editado por el Ministerio de Fomento con motivo de la exposición "Casto Fernández-Shaw, inventor de arquitecturas" (Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, mayo-julio de 1998).

Teatro de la Ópera de Madrid. 1963 (maqueta).





Pabellón de España en la Feria Internacional de New York. 1965 (maqueta).



Palacio de Congresos (maqueta). 1965.

Memoria de Curro Inza

Luis Tena

El arquitecto Francisco de Inza falleció en Mahón en Agosto de 1976, a los 47 años. Los últimos ocho los pasó en Pamplona, dedicando una gran parte de

sus energías a la enseñanza. De su dedicación guardamos un recuerdo imborrable todos los que estuvimos cerca de él, en aquel breve pero intenso

periodo, como alumnos o como colaboradores próximos en la escuela paralela y abierta que congregó en su estudio profesional (1).

Curro Inza se había trasladado, con "todo a cuestras", familia y estudio, a la capital navarra desde Madrid, donde residía, el año 1968, con un contrato de cinco años a enseñar proyectos en la joven Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. En esta decisión, difícil de entender y calificada por algunos como "exilio voluntario" (2), influyeron el Arquitecto César Ortiz-Echagüe, miembro del Opus Dei, entidad titular de la Universidad y sobre todo Heliodoro Dols, compañero de promoción; y con el que había colaborado en la Fábrica de chorizos de Postigo en Segovia en los años 1963-66, obra singular y emblemática, cuya amplia difusión le había reportado un indudable reconocimiento.

Admitiendo la clasificación al uso que contempla una escena madrileña de posguerra en la que estarían presentes como protagonistas tres generaciones de arquitectos con sus elementos intermedios, Curro Inza pertenecería a la "tercera generación".

En dicha escena, existiría una presencia implícita, discutible y discutida, de los racionalistas de antes de la guerra en la memoria: Lacasa, Bergamín y Sánchez Arcas. Como magistrales nexos desde la docencia influirían M. López Otero y Luis Moya. La primera generación de arquitectos se forjaría en principio en ámbitos del sistema autocrático, como el Instituto Nacional de Colonización y La Obra Sindical del Hogar. La caracterización ideológica, relativamente templada, de estas entidades les permitiría desarrollar un trabajo profesional riguroso y no excesivamente lastrado por restricciones políticas. Esta generación la constituirían Aburto, Cabrero, Codersch, Fernández de Amo, Fisac y De la Sota. Sáenz de Oiza aparecería como figura intermedia. La segunda generación sería la de la plena incorporación a los postulados de una posible "arquitectura moderna" española, de la que formaban parte: Carvajal, García de Paredes, Corrales y Molezún, abriendo caminos internacionales. Y por fin la tercera, que debería ser la de la plenitud: Fernández Alba, Inza, Higuera, Miró, Moneo y Fullaondo.

Un reflejo de la coexistencia de las tres generaciones, y del peso específico de los miembros de cada una de ellas durante este tiempo (1950-70), se podría captar si se analiza la significativa lista de los invitados al Homenaje a Carlos de Miguel, que Fullaondo organiza y al que dedica un número de su revista Nueva Forma (nº 35, Junio 1970) (3) con un resumen de proyectos de los arquitectos allí presentes, en un simbólico cambio de testigo entre directores de revistas, una colegial, Arquitectura, casi cumplido su papel aglutinador, y la otra que pretendía ser a partir de entonces, financiada por el mecenas Huarte, el órgano intelectual y referente de la cultura arquitectónica, aventura que duraría hasta su abrupto final en el año 1975.

El devenir de esta escena madrileña en los años posteriores deberá ser objeto de un análisis riguroso que ponga a cada protagonista en el lugar que le corresponda y de cuya suerte se podrán extraer interesantes conclusiones.

Una lectura simplificada y habitual en la crítica internacional (4) presenta a la dualidad Alejandro de la Sota-Sáenz de Oiza como referencias únicas de todo este período en realidad mucho más complejo, debido quizás a los éxitos y a la notable influencia de sus discípulos y epígonos, si así fuese lícito calificar a los que por ellos se reconocen influidos, clasificación que incluiría desde los Navarro Baldeweg, López Cotelo y Puente, Bayón, en Madrid, y Llinás, Piñón

y Viaplana en Barcelona por el maestro gallego y Moneo como el más relevante continuador de su paisano navarro.

De todos modos, en este momento se puede afirmar que los años "prodigiosos" de la arquitectura española, coincidentes con la transición política, del 75 al "fastuoso" 92, en la que ha recibido unánime reconocimiento internacional, han sido muy duros por diversas causas, para casi todos los componentes de esta "tercera generación".

Con Fernández Alba, titulado en el 57 como precursor próximo y con Moneo y Fullaondo que finalizaron su carrera en el 61, como jóvenes adscritos, su núcleo formador sería la promoción CX, de 1959 de la Escuela de Arquitectura de Madrid. A esta sobresaliente promoción pertenecía Curro Inza, en la que se tituló a la edad, quizás tardía pero habitual en la época, de treinta años. Con él acabaron también la carrera, entre otros tantos notables: Javier M. Feduchi, Fernando Higuera, Juan Ignacio Gefaell, Eduardo Mangada, Miguel de Oriol, Luis Peña Ganchegui...

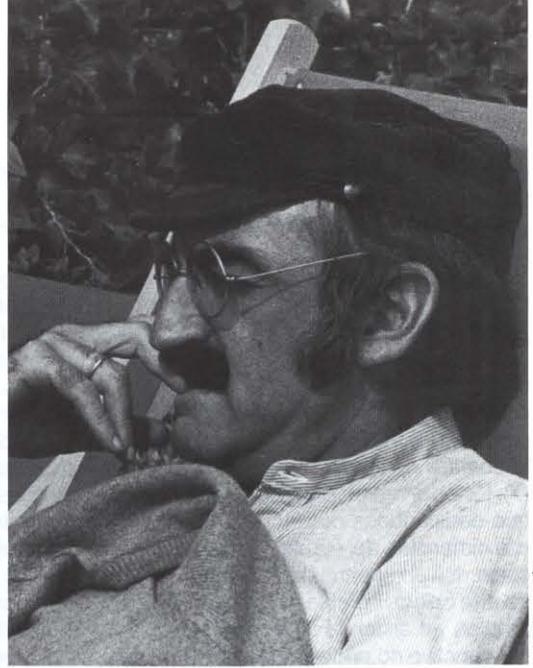
Carlos de Miguel, que como veremos será fundamental en la carrera de Inza, los calificaría de "promoción célebre", aficionados ya desde la carrera a los "saltos al vacío". Pone como ejemplo para ello la durísima actitud crítica que mantuvieron entre ellos en los años de la escuela y en el carácter brillante y algo "demencial" (5) de sus escasas obras.

El largo período de estudios de arquitectura de Inza, que inició sus intentos de ingreso en la escuela con diecisiete años, en Madrid, trasladándose posteriormente a Barcelona, le permitió una intensa formación alternativa de raíces humanísticas, literarias y plásticas que constituirá una de las facetas de su actividad posterior más sugerentes. Realizó estudios de Filosofía y Letras, dibujo y pintura mural en Bellas Artes, escribió poesía y cuentos, llegando a publicar uno titulado "Martín Corcuera" en "El Correo Literario" de julio de 1954.

Su confianza y soltura en la expresión escrita le llevó a presentar un poema como memoria del proyecto fin de carrera de arquitectura, "Capilla funeraria en un cementerio militar", aprobado por el Profesor Pascual Bravo.

Durante estos primeros años, pintó numerosos murales con motivos religiosos, en capillas de poblados de colonización e iglesias de saltos de agua, (destacando la realizada en la del salto de Torrejón de Miguel de Oriol) y profanos, en portales de viviendas, finalizando en 1967 con la realización de un mural en las oficinas de la Fábrica de Segovia (6).

Carlos de Miguel venía dirigiendo desde 1948 la revista Arquitectura (Hasta el año 1958 con la cabecera Revista Nacional de Arquitectura) y había publicado, con una memorable introducción de Alejandro de la Sota, los proyectos fin de carrera de la promoción CX, en el número de Septiembre de 1959 de la revista. En el siguiente número, en un artículo sobre las cáscaras estructurales de Félix Candela, aparecía ya la opinión de Inza al respecto. Es a partir de entonces cuando se incorpora a la redacción de la revista colegial (Febrero de 1960) en la que sucede como secretario a Antonio Fernández Alba. (Con el que colaboraría en un concurso para un centro parroquial en Cuenca). Permanecerá como secretario hasta su marcha a Pamplona, contribuyendo durante esta compleja década de los sesenta a la ingente labor de difusión y amalgamamiento de la cultura arquitectónica nacional que llevará a cabo en circunstancias nada fáciles Carlos de Miguel. Inza dejará escritas gran cantidad de colaboraciones sobre los más diversos temas, intervenciones en sesiones de crítica y será



FERNANDO REDÓN

Arriba, retrato de Curro Inza. A la izquierda, restaurante del Café Gijón. Abajo, vistas del exterior y la cubierta de la fábrica de chorizos en Segovia, proyectada junto a Heliodoro Dols.



FOTOS GÓMEZ



FOTOS GÓMEZ

objeto de una entrevista de Carmen Castro que acompaña la publicación de seis obras suyas (Arquitectura nº 153-septiembre de 1971), a la que posteriormente nos referiremos ya que resulta esclarecedora para entender las claves de su práctica.

En este Madrid de los inicios de la década de los sesenta, bajo la tutela de Carlos de Miguel y en el relativamente cosmopolita y pluridisciplinar entorno de la revista, encontrará Inza un ambiente propicio para iniciar su práctica profesional, con encargos resultado de relaciones personales que sabrá forjar como pocos, dado su carácter acusadamente "empático", que convertía a sus clientes en cómplices, partidarios incondicionales y reincidentes. Este rasgo de su figura a veces le costará desencuentros sonoros con otras fuertes personalidades (7). Estos primeros proyectos serán pequeños locales comerciales a los que dedicándose con la intensidad y el esfuerzo, desproporcionados a la dimensión del encargo, que serán característicos de su trayectoria, convertirá en oportunidades de gran obra. Entre ellos destaca la Galería de arte Sacro "Templo y Altar" del año 1961, pequeño sótano en el que emplea un sistema de bóvedas tabicadas de rasilla, todo un alarde constructivo no pretendido, quizás influido por la proximidad de un Luis Moya, al que frecuentaría en la revista de la que era su redactor Jefe. Construye a continuación la primera de la serie de tiendas que para Tapicerías Gancedo realizaría en toda España y sobre todo en el año siguiente el restaurante en el sótano del Café Gijón.

Esta obra, que acometerá con 33 años, a todas luces joven, ilustrará como pocas el carácter del método proyectual de Curro Inza, y cómo una ocasión como ésta, constituida básicamente por la disposición de un revestimiento continuo en un sótano abovedado, se convierte para él en una demostración de madurez y contención expresiva. Vendrá después su obra más importante por dimensión y trascendencia: la fábrica de embutidos de Segovia, cuyo primer proyecto elabora Heliodoro Dols y que Inza modificará definitivamente y dirigirá entre los años 1963 y 1966. Su seguimiento continuo a pie de obra, sobre un proyecto, como casi todos los suyos bastante aproximativo, le ocupará obsesivamente este tiempo, compaginado con nuevas instalaciones para la firma Tapicerías Gancedo, repartidas por toda la península, un pequeño restaurante-marisquería (Libanio's), al que las instalaciones, eléctricas y de acondicionamiento de aire vistas, le confería un aspecto de tecnología sinceramente "naval" y un chalet en las proximidades de Madrid.

La singularidad y calidad de estas obras, sobre todo el Café Gijón y la sorprendente fábrica de Segovia, publicada internacionalmente, le sitúa en una posición relevante dentro del panorama arquitectónico del momento. Por eso su traslado en 1968 a la "provincia", en un camino inverso al habitual, que supondría la presencia en el centro como garantía de consagración, causa una relativa sorpresa en sus círculos próximos. (8)

En Pamplona, Curro Inza se dedicará con gran intensidad a la enseñanza de proyectos en la escuela de arquitectura, de la que fue un revulsivo, al principio como profesor en cuarto curso (Proyectos II) y a partir del año 71-72 en segundo curso (Elementos de Composición). Con los alumnos establecía una relación muy estrecha, que iba más allá de lo puramente académico, transmitiendo entusiasmo y afición por el oficio de la arquitectura. Su programa era muy personal; no estaba basado en clases "magistrales", sino en un proceso de "acompañamiento" casi "socrático", un diálogo individualizado y exigente, enfocado a la resolución eficaz de problemas de diseño. Temas simples, en origen, que paulatinamente iba complicando, funcional y constructivamente. Sus cualidades docentes estaban más próximas a las del "maestro" que, estimulando la autoestima del "aprendiz", despierta su voluntad de emulación, que a las del "catedrático" que suministra un gran caudal de conocimientos.

En un despacho acondicionado al principio en su casa, y al cabo de unos años en su nuevo estudio anexo, contando con la colaboración de ex alumnos, que siempre estaba dispuesto a recibir, sin ningún tipo de selección previa, Curro Inza continuará con su actividad profesional. Su producción estos años (1970-76) de Pamplona no fue numerosa, destacando un complejo hotelero en Alfaro, construcción de ladrillo, técnica en la que tras la experiencia segoviana será virtuoso, diversos locales en Bilbao, en su centro urbano y alrededores, algunos

desgraciadamente desaparecidos, como Tapicerías Gancedo en la Gran Vía o Vellido en el Centro Comercial Zabálburu, una vivienda en Calamocha (Teruel) y las fábricas de Mapsa y Pivana en Pamplona. Cerca de Bilbao, en Las Arenas, se puede todavía admirar el talento de Inza en el delicado ensamblaje de la carpintería de la fachada de la tienda de confecciones Alger.

El "Estudio de Curro" de Pamplona pronto se convirtió en una especie de "escuela paralela", un lugar de trabajo y encuentros distendido y entusiasta en el que forjaron sus primeras armas un amplio grupo de arquitectos, que el director de la Escuela en los años siguientes a su desaparición, Leopoldo Gil Nebot, fue incorporando paulatinamente al claustro docente oficial. La presencia física de Inza en la escuela fue por desgracia breve, pero su influencia, la real y la diferida a través de los que con él se formaron en su estudio, marcó claramente una época. La plena incorporación de Javier Carvajal a la enseñanza de proyectos a finales de los años setenta inauguró una nueva, dando a la escuela de Pamplona un renovado carácter e impulso que todavía permanece.

Para conocer mejor la obra de Inza (9), además de admirar de nuevo las espléndidas fotografías de "época" de Francisco Muñoz de la fábrica segoviana, y las actuales de aquellos aspectos originales del sótano del Gijón que se han podido preservar, recurriremos a comentar el dibujo que ilustraba la entrevista de Carmen Castro en Arquitectura referida anteriormente. El dibujo de Inza dividido en tres croquis numerados explicaba sintéticamente su modo de hacer. En el primero, la relación entre las dimensiones del espacio ocupado por el usuario en planta y la correspondiente anchura a la altura del apoyo de la mano, en una reelaboración "funcional" de la convención del pasamanos justifica la adopción de una solución propia para las barandillas de las escaleras, que estará "obsesivamente" presente como una "firma" en la mayoría de sus interiores.

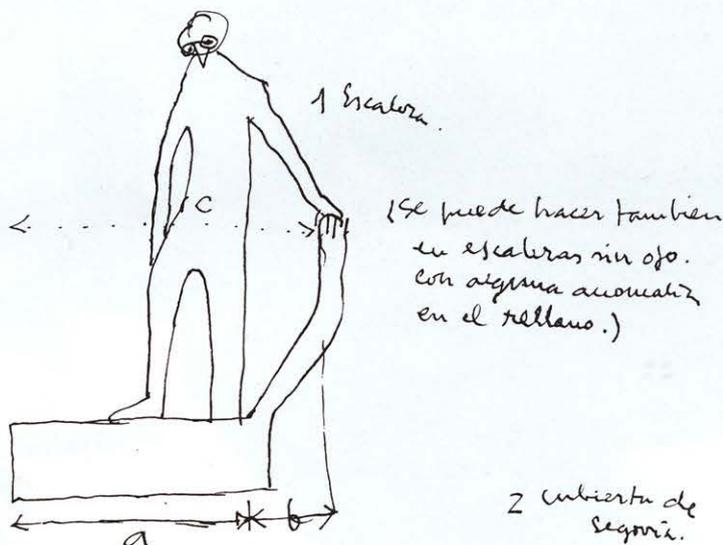
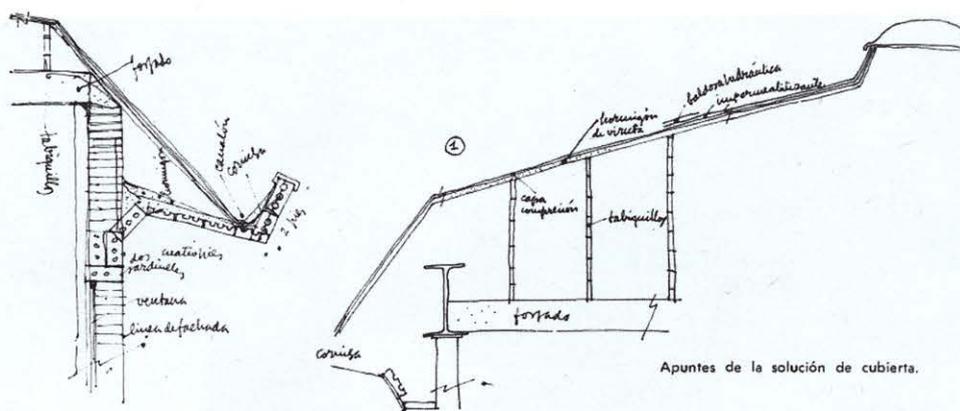
La cubierta de Segovia se resume en el segundo croquis con una explicación escrita de su puño y letra que, en su aparente y sugestiva contradicción, aclara el alcance de sus intenciones al adoptar una solución constructiva que caracteriza el proyecto: "La cubierta se resuelve como una terraza plana pero con mucha pendiente. El plano es el mismo con cotas más fuertes". (Subrayado en el original). Esta opción de singular cubierta plana, llevada al extremo incluso en el material de acabado, baldosa hidráulica color castaño "de acera" combinada con la adopción en continuidad de un único material cerámico, el ladrillo, en forma de fábrica maciza en las fachadas y aleros y como revestimiento inferior de rasilla en los vuelos perimetrales, refuerza la imagen del elemento más singular del complejo, la torre de secaderos que emerge sin pretender ocultar su imponente presencia sobre el tapiz artificial del torturado plano de la cubierta de las naves.

El complejo fabril, aparece como una verdadera "atlántida de ladrillo" en la llanura castellana (10), dialogando sin reparos contextualistas con el monumental perfil de la próxima ciudad de Segovia y mostrando la confianza de Inza en la capacidad resolutoria de una arquitectura basada en la adopción rigurosa de unos métodos y soluciones constructivas sencillos y tradicionales, elaborados con una visión personal preñada de voluntad de expresión (11).

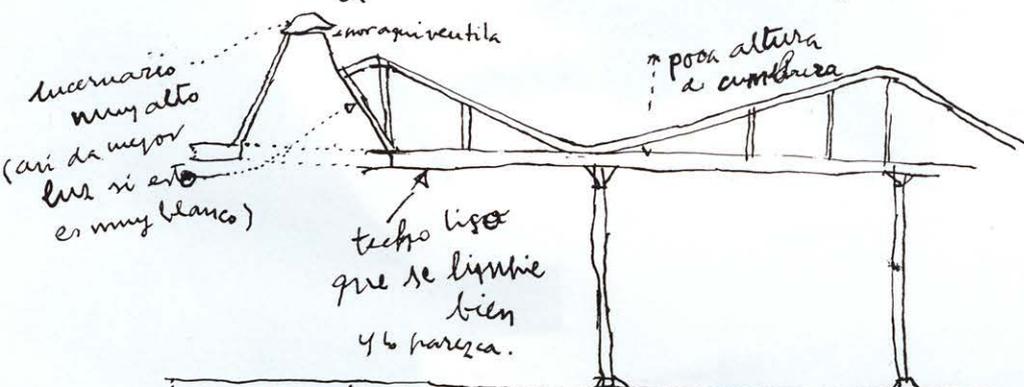
En el tercero de los croquis se explica el forrado de madera del Café Gijón. Enuncia una simple "regla de juego": "una veta por una testa", como "hilo de ariadna" que permitirá recorrer el "laberinto" táctil desplegado en techos, paredes y suelo del mágico (muy alterado en la actualidad, pero todavía admirable) sótano madrileño.

Puede parecer simple resumir en un folio toda una trayectoria, a una manera de ver la arquitectura, pero quizás sea en estos sintéticos dibujos de Inza donde se nos aparezca con más fuerza y permanencia. Estos esbozos de una barandilla, de una cubierta y de la regla de un revestimiento reflejan fielmente el "programa" y las intenciones de unos proyectos basados en muy pocas ideas, en algún caso sólo en una (12). Ideas claras, rotundas e inmediatamente reconocibles. Esta única idea que una vez formulada adquiere la condición de necesidad, a la que se ha llegado partiendo de una luminosa intuición a través de un complejo proceso de depuración y ajuste, de confrontación con las convenciones funcionales y constructivas. Idea reconocible en una obra en la que se consigue aquello que todas las grandes arquitecturas persiguen: hacemos sentir, pensar y recordar. ■

NOTAS



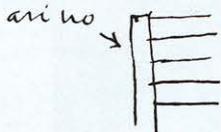
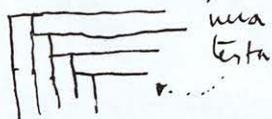
2 cubierta de Segovia.



La cubierta se resuelve como una terraza plana pero con mucha pendiente. El plano es el mismo con cotes más fuertes.

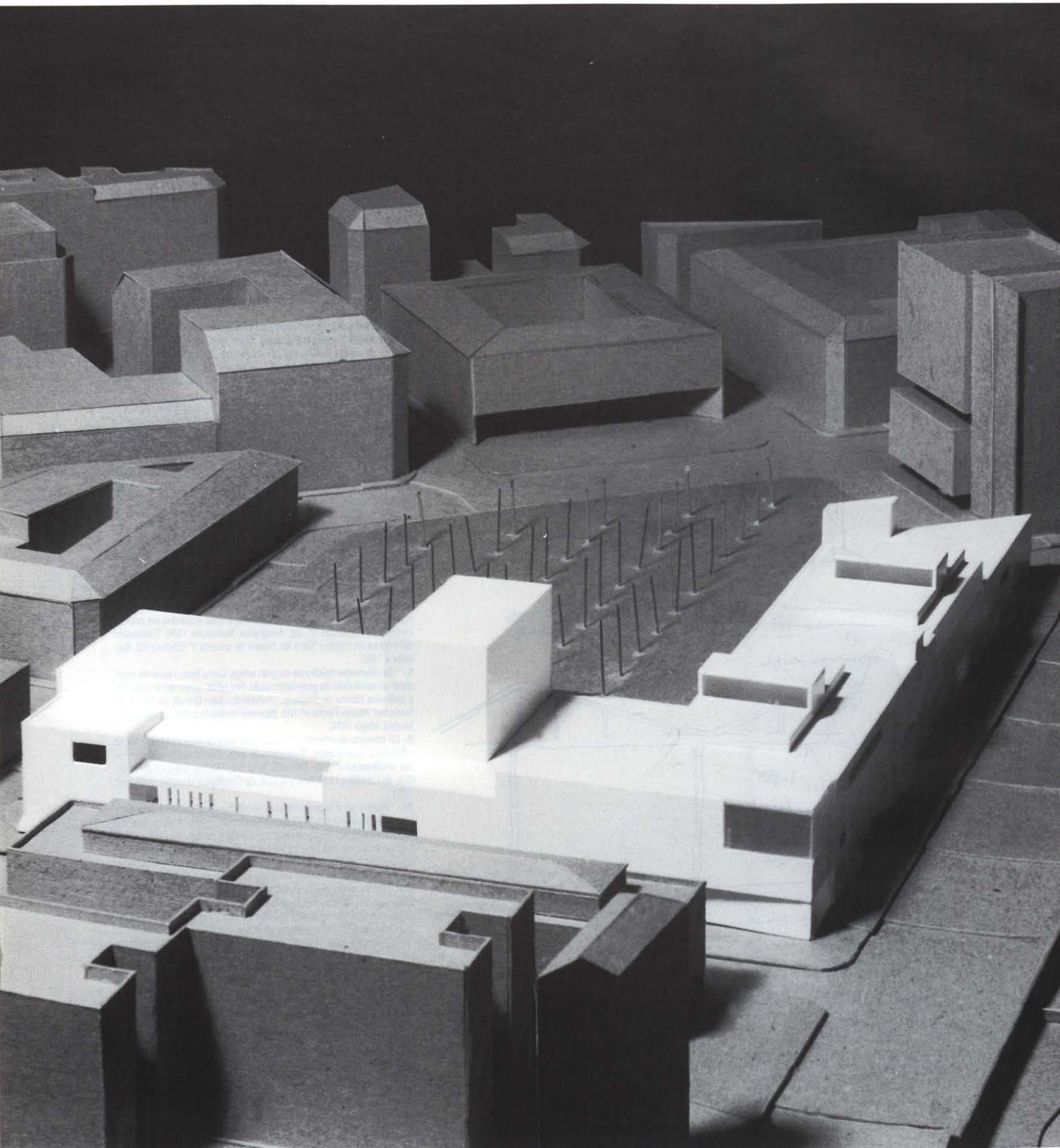
3 Forrado de madera (Cafe Gijón)
Regla de juego:

una veta por una veta



(tambien hay anomalías).

- 1.- Una detallada biografía de Francisco de Inza se encuentra en el libro: AA.VV. "El arquitecto Curro Inza", Angeles Serrano Ed. Madrid 1978.
- 2.- "...buscando un campo más amplio para exponer sus ideas, aceptó una Cátedra en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, lo que contribuyó aún más a fomentar su voluntaria y provocadora marginación." Moneo, Rafael, en AA.VV. "El arquitecto Curro Inza", p. 99. Angeles Serrano Ed. Madrid 1978.
- 3.- Obras de: Carlos de Miguel, Manuel Barbero Rebolledo, Oriol Bohigas, Francisco de Asís Cabrero, Félix Candela, Julio Cano Lasso, José Antonio Coderch, Corrales y Molezún, Federico Correa, Miguel Durán Lóriga, Javier M. Feduchi, Antonio Fernández Alba, Miguel Fisac, Fullaondo y Olabarria, Fernando Higuera, Francisco de Inza, Antonio Miró, Rafael Moneo, Luis Peña Ganchegui, Emilio Pérez Piñero, Fernando Redón, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Antonio Vázquez de Castro-José Luis Iñiguez de Onzoño. "Homenaje a Carlos de Miguel". Nueva Forma nº 35. Madrid. Junio 1970.
- 4.- Entre los muchos artículos publicados internacionalmente sobre este momento de la arquitectura española hemos escogido por significativo el de Buchanan, Peter, "Madrid: Masters and Disciples" en el número 1071 de Mayo de 1986 "Spain: Poetics of Modernism" de "The Architectural Review", London.
- 5.- "Emulación del salto al vacío...máximo esplendor en la célebre promoción del 59, Fernando Higuera, Curro Inza, Mangada, Peña Ganchegui...la fábrica de chorizos de Curro Inza, impar pieza de arquitectura, al tiempo un tanto demencial"... De Miguel, Carlos, conversación con Fullaondo, Juan Daniel, en "Fenomenología de Carlos de Miguel", p. 50 Nueva Forma nº 95. Madrid. Diciembre 1973.
- 6.- Escritos y obra pictórica recogida en: "El arquitecto Curro Inza", op.cit.
- 7.- Sorprendente, la opinión sobre Inza de Oriol Bohigas: "...Entre los asistentes al congreso estaba el arquitecto Curro Inza, que conocíamos por su remodelación del Café Gijón de Madrid y por las diferentes tiendas de tapicerías Gancedo y que, en Segovia, nos había mostrado una inmensa fábrica de chorizos en medio de la estepa castellana. Era un personaje muy curioso. Yo no le tenía mucha simpatía porque representaba algunas de las cosas que me ponen enfermo: un populismo enraizado no sé si en el falangismo, en el nacionalcatolicismo, en el peronismo o en el Opus Dei, ..., un aristocratismo desgano y una arquitectura cuya personalidad se basaba en unos formulismos que hacían de la modernidad una muestra reaccionaria. Era, no obstante, un dandy simpático y tarambana, desbordante de ocurrencias y ofreciendo polémicas a troche y moche. Murió muy joven, siendo profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, centro del Opus Dei, cuando parecía que su arquitectura empezaba a encontrar unos caminos más eficaces. Bohigas, Oriol. "Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel. Dietario de recuerdos II". Ed. Anagrama, Barcelona 1996. Traducción del original en catalán "Dit o fet. Dietari de records II" Edicions 62, Barcelona 1992.
- 8.- "Se diferencia mucho de su gran amigo Curro Inza, capaz de organizar un escándalo de pronóstico cada diez años, como en su crispada y polémica fábrica de Segovia." Fullaondo, Juan Daniel, en "Notas de Sociedad" Nueva Forma nº 100. (Número dedicado a Fernando Redón), Madrid. Mayo 1974.
- 9.- Un interesante artículo crítico sobre la obra de Inza se encuentra en: Amuncio, Juan Carlos, "Francisco de Inza, Comentarios sobre la forma arquitectónica", p.p. 146-155, BAU 5/6, Revista del C.O. A. León, C.A. de Castilla y León Este y C.O.A. de Castilla-La Mancha. Valladolid, 1991.
- 10.- "Titulado un año después que Fernández Alba, Curro Inza, que colaboró activamente con Carlos de Miguel en la revista Arquitectura, fue una persona cuya extraordinaria humanidad y sentido de la vida se reflejaron en su arquitectura. La fábrica de chorizos que construyó en Segovia explica una forma de trabajo propia de aquellos años. Definido el proyecto después de cuatro colecciones de dibujos y proyectos mucho más intencionados que precisos, la construcción es un prolongado momento en que todo va tomando forma. Con unas técnicas baratísimas, se levantó una fábrica que alcanzaba su expresión a través de una fórmula muy querida en la época y años sucesivos: el uso de un material único y hasta vulgar -la rasilla de ladrillo- que fuera de su utilización habitual moldea la totalidad del edificio y luce en cubiertas y aleros donde la forma está más justificada". Ruiz Cabrero, Gabriel, "Silencios y conversaciones. La arquitectura y el arte de los años cincuenta en Madrid", p.p.26-27 en V.V.A.A. Catálogo de la exposición: "La arquitectura i l'art del anys 50 a Madrid. Fundació la Caixa", Barcelona 1996.
- 11.- "Quizá el rasgo más saliente de la trayectoria profesional de Curro Inza fuese aquella voluntad de expresión personal que nos parece advertir siempre en su obra; Curro Inza, como bien saben quienes le conocieron, gustaba de poseer su obra, al modo en que un pintor se siente dueño y señor de su tela, y ello le marcó, desde sus comienzos, con aquel peculiar personalismo que tanto nos admiraba..." Moneo, Rafael, op. Cit.
- 12.- Sobre este concepto ver la reflexión: Magnago Lampugnani, Vittorio. "The Essence", en Domus nº 741, Sept. 1992.



Palacio de Congresos y Auditorio Cultural de Navarra

Arquitecto: Francisco José Mangado Beloqui
Colaboradores: Alfonso Alzugaray Los Arcos y Juan Miguel Ochotorena Elicegui (Arquitectos)
 Carlos Pereda Iglesias, Blanca M^ª Hernández García, Laura Martínez de Guereñu,
 Daniel Purroy Irurzun y Alberto Fernández Veiga.
Fecha de proyecto: 1998

La respuesta puede quizá mostrarse al hilo de las explicaciones correlativas de las ideas y los argumentos evocados con la secuencia de conceptos clave que se enuncia a continuación:

El lugar

Atendiendo a un análisis detenido de las circunstancias urbanísticas del caso, hay que concluir que la nueva edificación de cuya concepción e ideación se trata aparece llamada desde el primer momento:

-por una parte, a resolver la transición entre

el centro de la ciudad y el recinto amurallado de la Ciudadela, con todas sus connotaciones de orden tanto físico y plástico como cultural y patrimonial:

-por otra, a significar y establecer la relación entre la densa trama edificada del centro histórico y el admirable conjunto de áreas verdes que lo rodea;

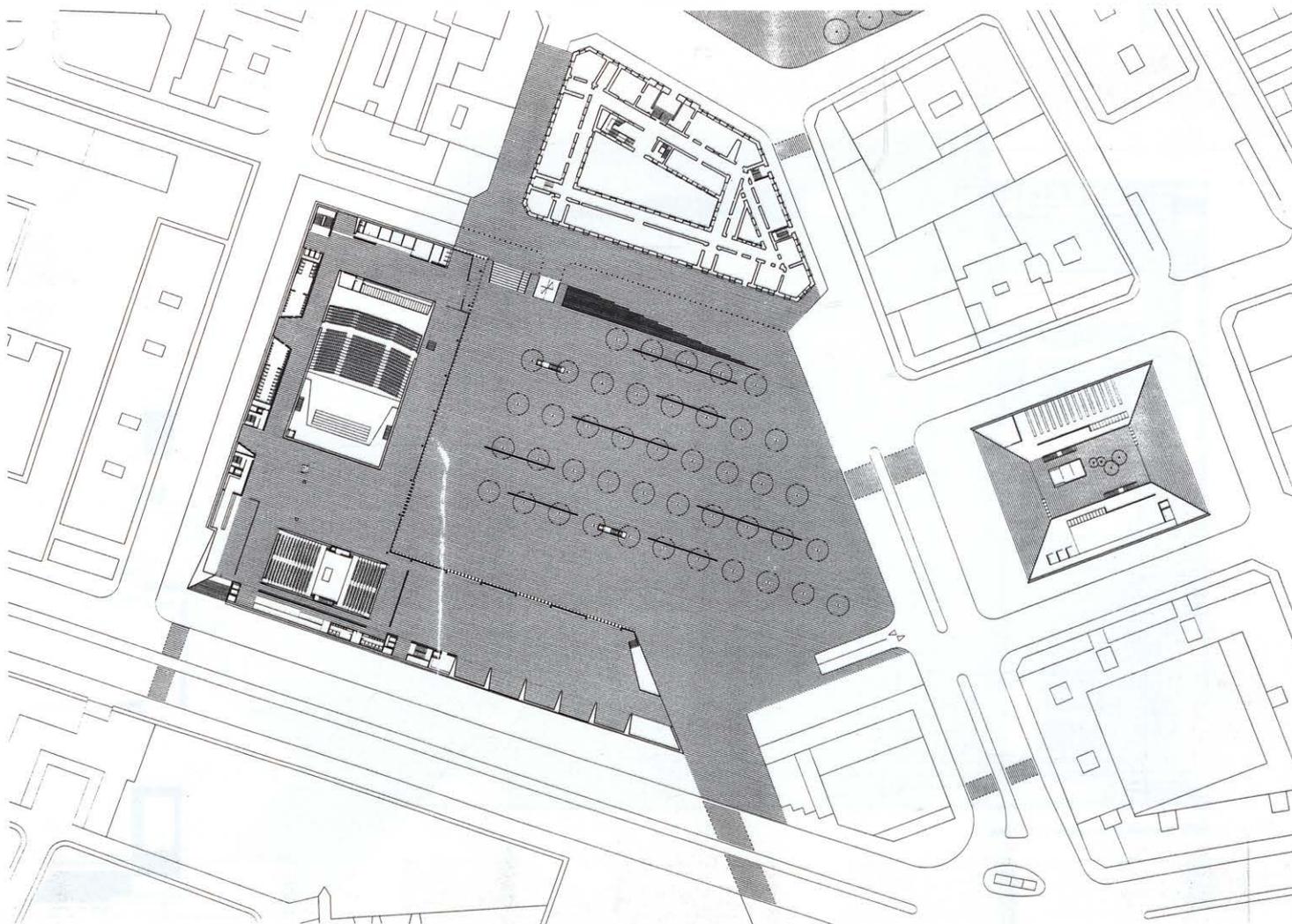
-y por fin, al mismo tiempo, a operar la consumación del encuentro entre el Primer Ensanche y el Segundo de la trama urbana.

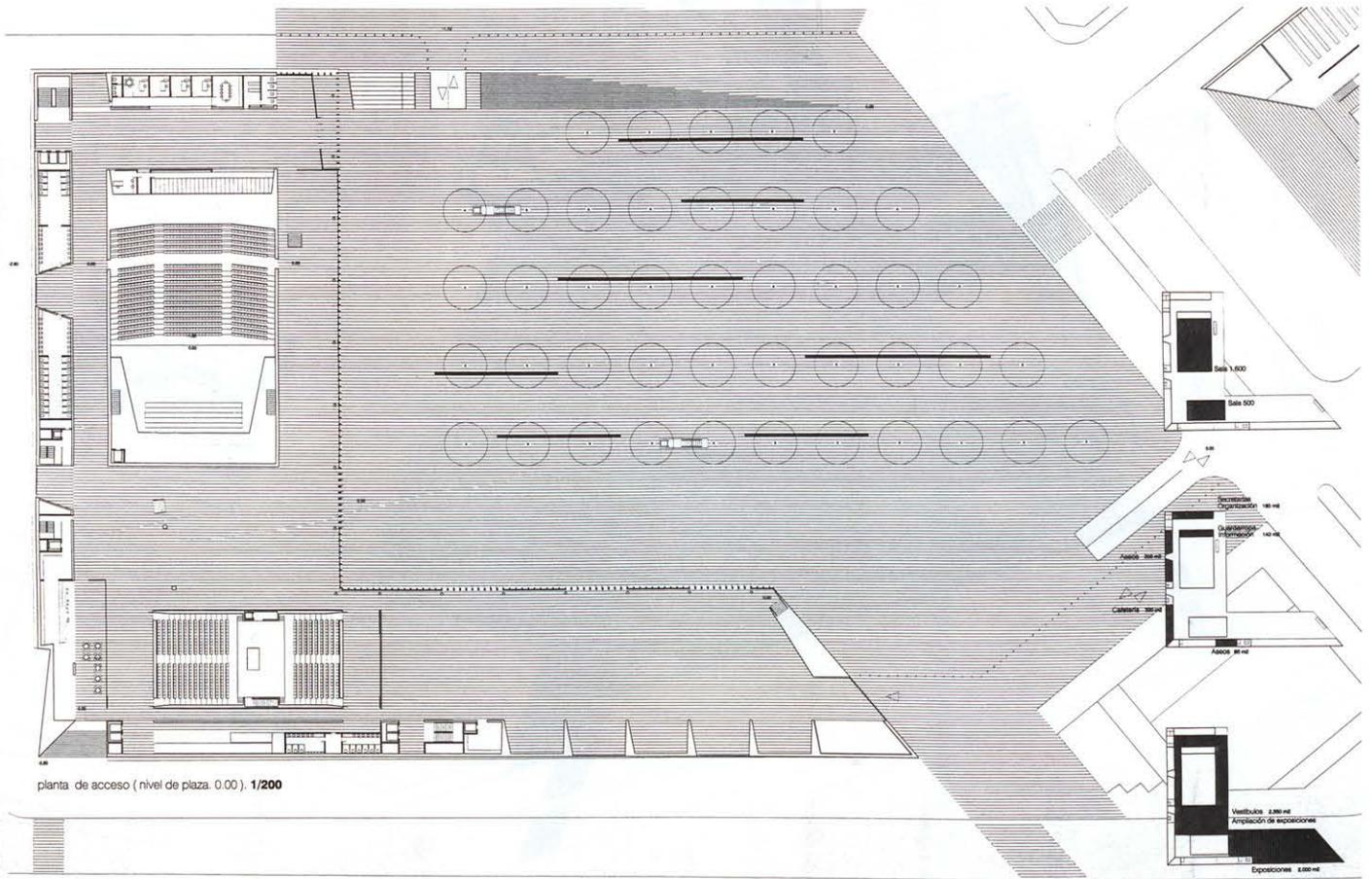
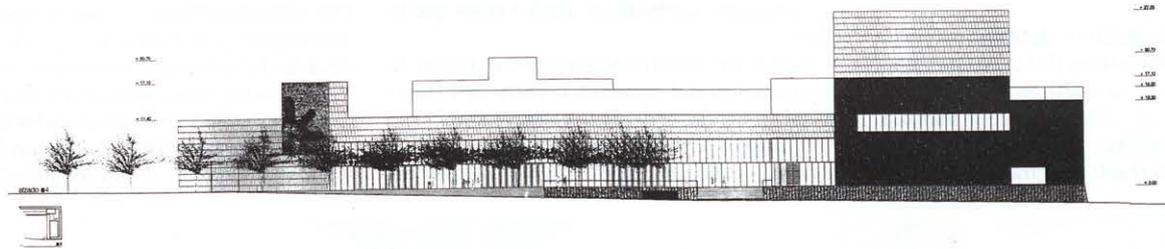
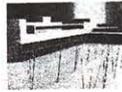
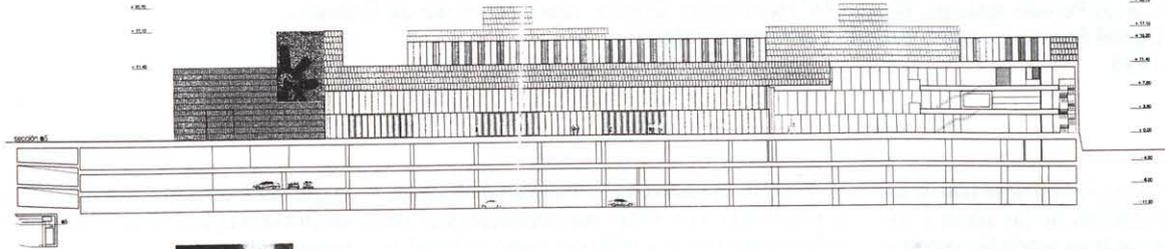
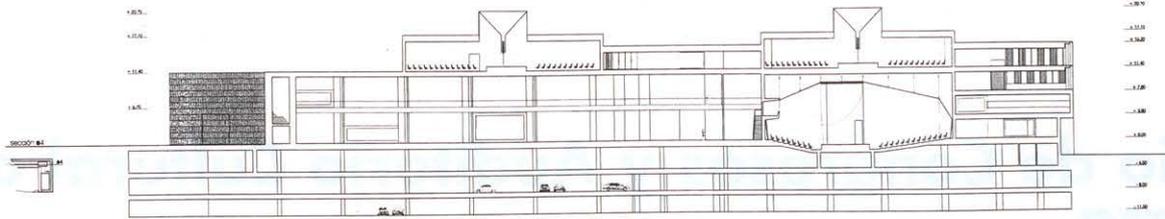
El lugar viene definido, de hecho, por su auténtica condición de encrucijada, condición a

la que debe sin duda también, en cierta medida, su preservación como espacio libre hasta nuestros días.

El vacío y la memoria urbana

Precisamente, el hecho de que se haya mantenido desocupado y diáfano a lo largo de las últimas décadas ha terminado asociando el lugar, en el plano de la memoria colectiva, a la idea de desahogo tan añorada tras la experiencia de los momentos de crecimiento más rápido y masivo de nuestros núcleos urbanos, y evoca los grandes espacios





abiertos de uso y carácter público -vacíos urbanos- que caracterizan y cualifican de manera definitiva la vida y evocación de nuestras ciudades más admiradas.

El espacio: la plaza

La intervención sugerida en la presente propuesta resalta la virtual condición de gran plaza que en la actualidad posee el solar, explotando las sugerencias que nos dirige y respondiendo a las cautelas que nos impone a la hora de abordar la eventual obligación de tratarlo y actuar sobre él.

Dicha intervención opera, en efecto, primando la preservación en la parcela de un amplio espacio libre llamado a situarse en la secuencia de grandes vacíos que, provocados por el trazado del Primer Ensanche, relaciona de un modo extraordinariamente apreciable el centro mismo del núcleo histórico (Plaza del Castillo y Paseo Sarasate) con el cinturón verde que lo rodea a partir de la Ciudadela.

Esquema en "L" y apertura hacia el Segundo Ensanche

El edificio del Gobierno Militar y el de la Mancomunidad de Aguas constituyen a la postre, con sus precisas condiciones de alineaciones y rasantes, uno de las referencias más inmediatas de la configuración del nuevo volumen edificado a partir de su desarrollo en la parcela. El edificio, ciertamente, se apoya de manera literal en la trama a la que pertenecen, ateniéndose de un modo directo y obvio a los correspondientes paralelismos de fachadas.

Tales apoyos geométricos determinan una ordenación en planta en la que se basa la aparición de un edificio en "L" de desarrollo lineal para alojar el conjunto de los espacios y dependencias solicitados en el Programa de Necesidades.

La opción, entre otras cosas, formaliza la agrupación de la masa edificada en los lados del solar que aparecen más en continuidad directa con la trama urbana existente, con vistas a liberar el máximo de superficie para la creación de la gran plaza pública.

En todo caso, al mismo tiempo, tal opción lleva a hacer que este nuevo espacio público, generado a modo de gran plaza libre, mire con claridad hacia el Segundo Ensanche (el más extenso y característico de la trama del núcleo histórico, en función de su fuerte geometría), permaneciendo abierto hacia él en clara señal de acogida.

Se trata de una apertura que, además, se concibe en consonancia con la lógica de los nuevos usos introducidos en él: su forma y tratamiento responden también en efecto, de manera directa y eficaz, a la resolución de los accesos generales al edificio y al propio aparcamiento subterráneo.

Interior y exterior: la plaza como prolongación del espacio interno.

Por lo demás, la apertura espacial hacia el Segundo Ensanche que formaliza la gran plaza peatonal y pública actúa en sí, en superficie, como una continuación del espacio interno propio del edificio.

En realidad, se opera entendiendo que plaza y edificio componen un único espacio, sin solución de continuidad visual y espacial, de manera que la

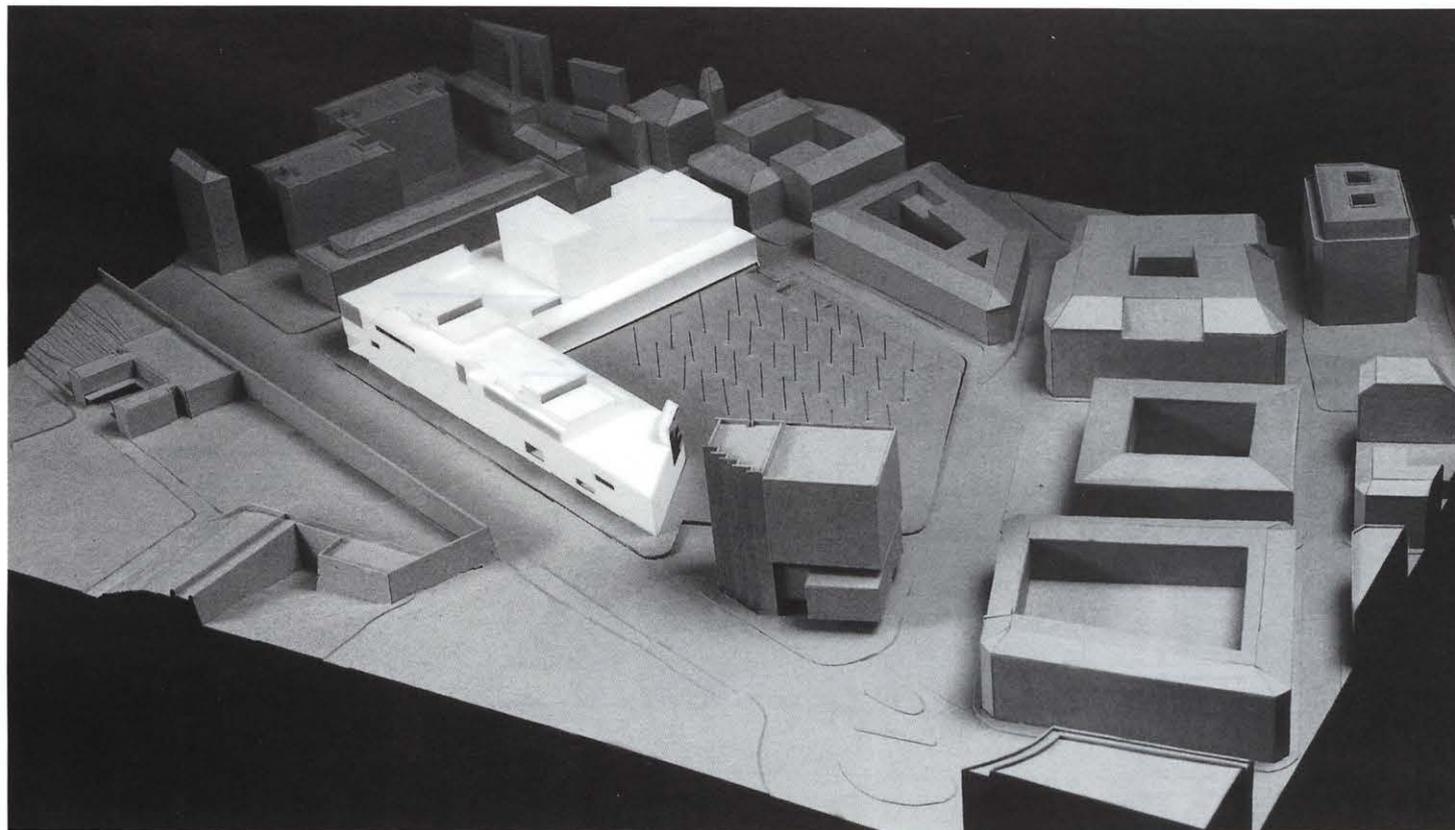
superficie pavimentada exterior aparezca como una continuación de la propia planta baja del edificio, prolongando y completando el espacio expositivo contenido en él (dimensionado de acuerdo con las exigencias contenidas en el Programa de Necesidades establecido): en particular para las demandas de eventuales actos feriales.

La escala

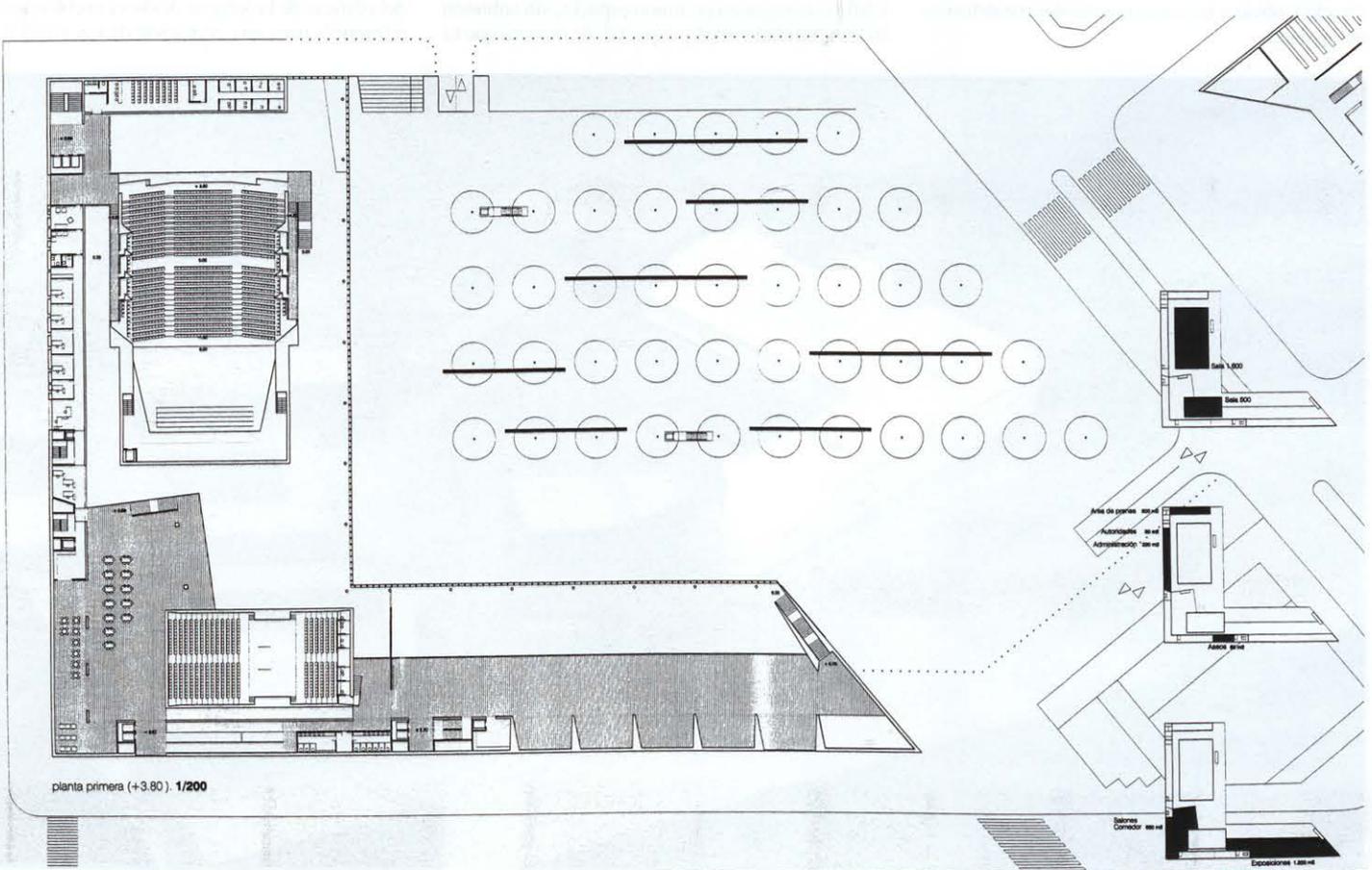
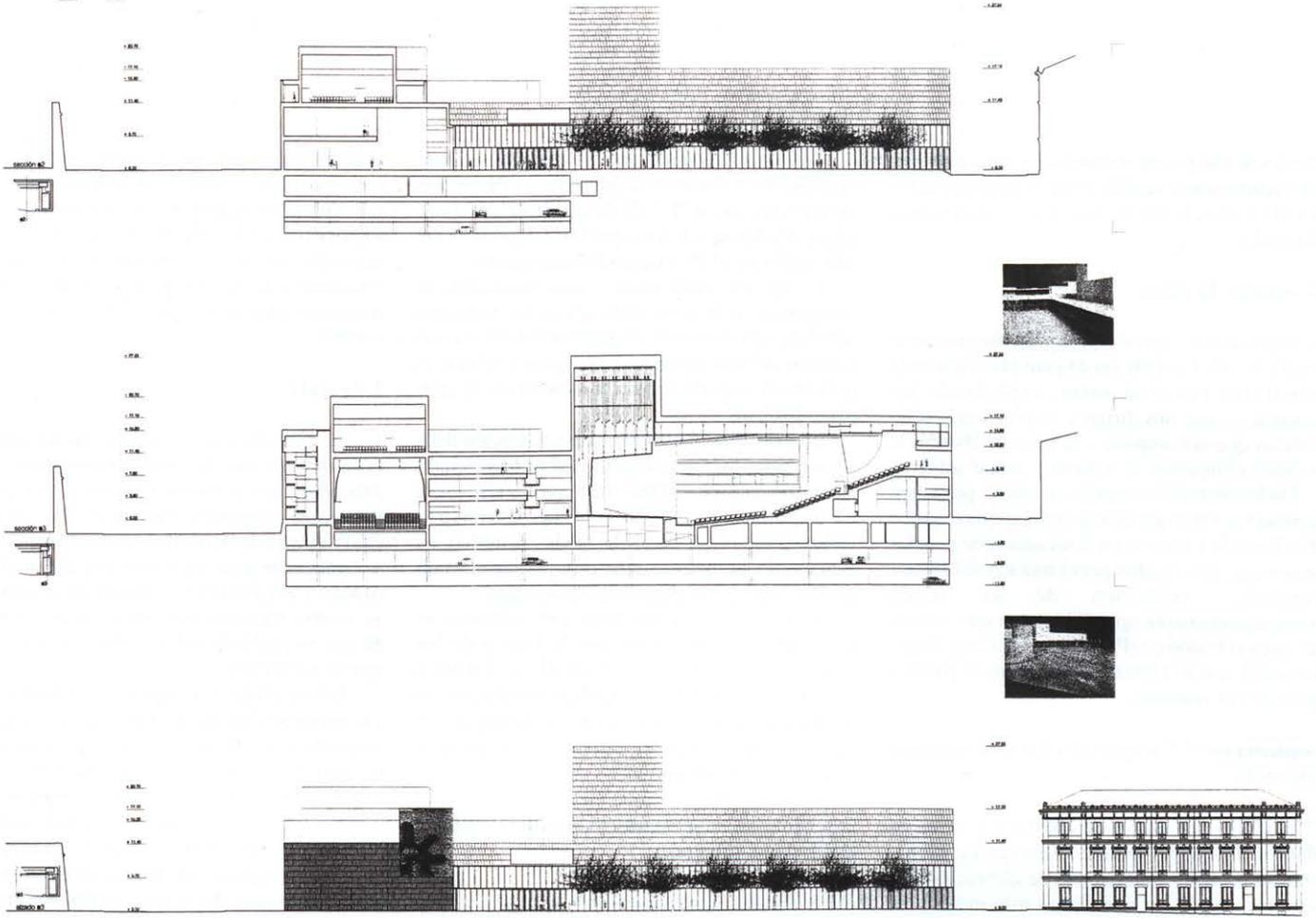
La cuestión del acierto en la escala del edificio se considera en todo momento fundamental; se ha procurado que el carácter masivo de las grandes piezas que componen el nervio o el eje vertebrador del Programa de Necesidades no se traduzca en una volumetría de porte excesivo e impacto inadecuado al tono y el carácter de la trama urbana en la que se inserta, y para el logro de la calidad ambiental de que se pretende dotar al gran espacio público que lo acompaña.

Se busca tratar este espacio, en definitiva, como un ámbito realmente amable y de escala humana, pensado desde el punto de vista del paseante y el peatón. Y, entre otras cosas, tal pretensión se traduce en el predominio de la imagen de un volumen bajo, de extenso esquema lineal, a lo largo de cuyo desarrollo se insertan, en un segundo plano y asomando por encima de su coronación, los volúmenes de mayor entidad e impacto potencial, cuya presencia se hace notar más claramente en las visiones lejanas.

Por lo que respecta a tales volúmenes, en fin, cabe apuntar la adopción de la altura de fachada del edificio de la antigua Audiencia como guía de referencia para una acotación de los alzados que



Z=L



asegure un cierre homogéneo y coherente para el espacio de la plaza.

Estructura de la forma: la envolvente y las cajas

La forma del edificio se define, en suma, en consonancia con los principios ya establecidos, partiendo del esquema de la combinación de un "muro" funcional grueso, de desarrollo envolvente, que aloja dependencias sirvientes de menor tamaño y entidad, con las grandes piezas sueltas correspondientes a las unidades fundamentales del programa (salas). El tal "muro" funcional, a la postre, las acoge y defiende al cerrarse siguiendo los límites que definen el solar para configurar el recinto que ha de constituir, como gran espacio libre peatonal y público, introduciéndolas en él y proponiéndolas como objetivo y como meta a sus usuarios.

Por su parte, esas grandes piezas sueltas correspondientes a las unidades fundamentales del programa (salas) constituyen cajas simples, que se separan entre sí y se diseñan en condiciones estrictamente ajustadas a las dimensiones aconsejadas por los requerimientos de uso (para minimizar su impacto de altura y volumen), de manera que los espacios y las superficies intersticiales y libres acogen los espacios vestibulares y de comunicación que las sirven y relacionan.

La transición hacia el centro y el edificio de la antigua audiencia

De algún modo, la propuesta hasta hace buena la forma y posición del edificio de la Audiencia, destacándolo como elemento de articulación y de filtro entre los grandes espacios que constituyen el Paseo de Sarasate y la nueva gran plaza, y reconociéndole el singular protagonismo que le

confiere tanto su posición relativa en la trama (que en su día motivó importantes discusiones públicas acerca de la propia conveniencia de su mantenimiento) como la representatividad que le confiere su futuro uso como Nueva Sede del Parlamento de Navarra.

Los límites: el gran muro

En todo caso, el desarrollo del edificio continúa siguiendo expresa y concienzudamente el límite del solar hacia la Avda. del Ejército con un esquema lineal que determina una fachada específica frente al gran muro de cierre de la Ciudadela.

El alzado que mira hacia él, en efecto, valora su condición de verdadera muralla de cierre del espacio del recinto amurallado (reforzado por su propia artificiosidad y arbitrariedad del trazado, que remite a las concretas circunstancias que rodean su generación histórica), oponiéndole un lenguaje de gran escala, tanto desde el punto de vista de su porte general como atendiendo al tratamiento y el tamaño de sus huecos, capaz de entrar en un diálogo con la contundencia de la uniformidad, la dureza y el mutismo su expresión.

Un particular gesto de confiada apertura se contiene en la caja de vidrio que corona el ángulo del nuevo edificio propuesto, correspondiente a usos de comedores y cafetería, que mira hacia la puerta de acceso al recinto amurallado de la Ciudadela.

Por lo demás, tanto este espacio como las salas y los vestíbulos de la planta superior del edificio, que contiene el programa correspondiente a Salas Polivalentes destinadas a la celebración de Congresos y Conferencias, asoman con claridad en la coronación del volumen del nuevo edificio, a lo largo del ala que recorre la Avenida del Ejército, con vistas sobre el interior del recinto amurallado de la Ciudadela.

La tal fachada hacia el muro que la corta y la cierra, en todo caso, termina en paralelo con el momento en que se acaba este muro, y por tanto a una cierta distancia del edificio de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, favoreciendo la comunicación del espacio de la gran plaza pública, creada por el nuevo edificio objeto de la presente propuesta, con el de la Vuelta del Castillo y el cinturón verde de la Ciudadela.

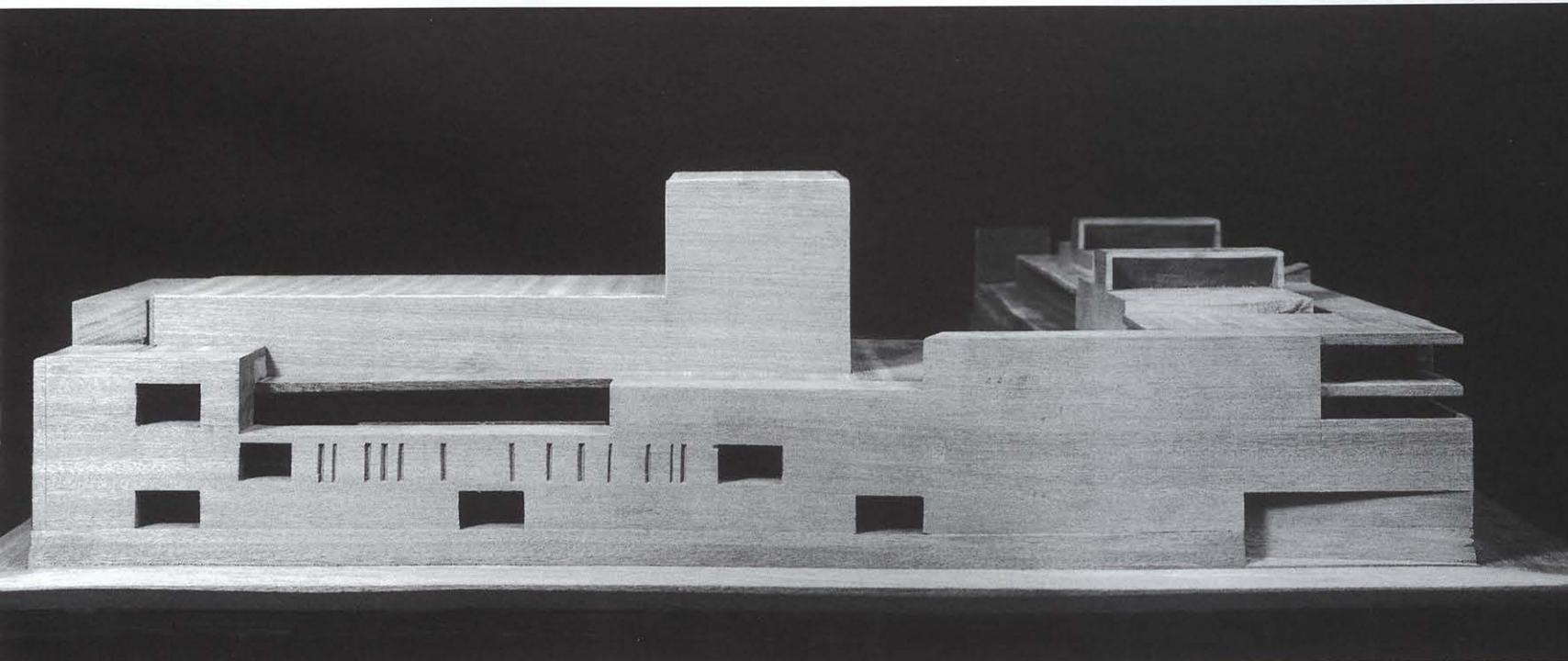
La piel interior: la transparencia de la fachada a la plaza

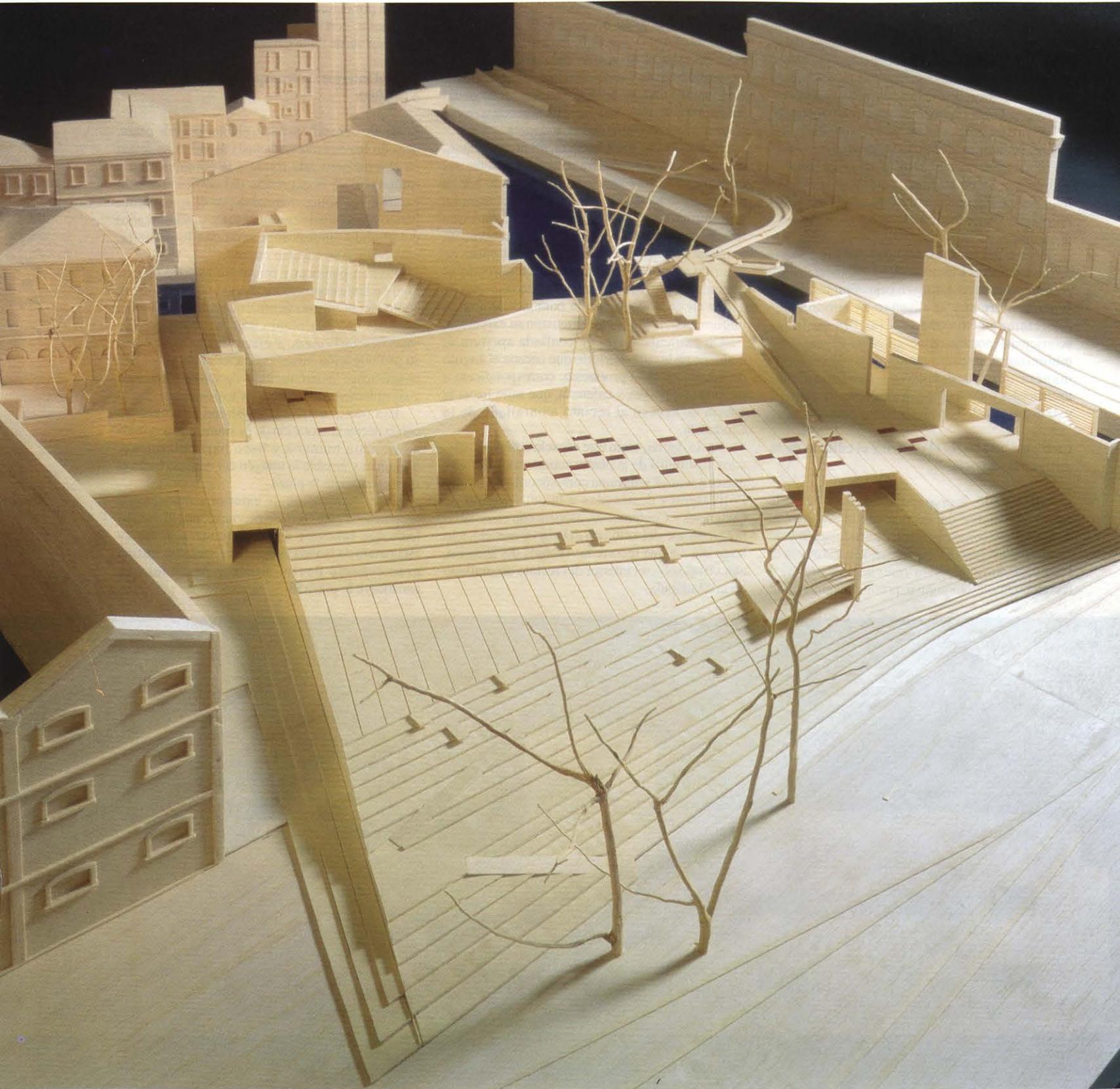
El alzado del edificio hacia el interior de la plaza, resuelto enteramente en fachada de vidrio, se define en abierto contraste frente a la contundencia y rotundidad de la expresión del edificio hacia el exterior del solar, marcadas por el tratamiento pétreo (consonante con sus usos y su significado) del aludido "muro" funcional que lo delimita, envolviendo su espacio interno.

La transparencia y fragilidad relativa de esta gran fachada continua de vidrio responden a este contraste, al mismo tiempo que a la continuidad buscada entre la planta baja del edificio y la superficie de la plaza, al efecto de que actúe como su prolongación visual y funcional en la medida en que acoge las circulaciones de acceso y continúa y complementa el espacio de exposición.

Esa transparencia y fragilidad se combinan con la decidida acotación de su altura, que acomoda a la escala humana y hace particularmente asequible y amable la imagen del edificio hacia el gran espacio de la plaza.

La comunicación de exterior e interior que proporciona esta fachada de vidrio, por lo demás, hace que funcione en su conjunto a modo de escaparate de la vida del edificio hacia ese mismo gran espacio pavimentado y peatonal que constituye la plaza. ■





Universidad de Arquitectura

VENEZIA

Arquitecto: Enric Miralles y Benedetta Tagliabue
Colaboradores: Makoto Fukuda, Elena Rocchi, Fabián Asunción, Joan Callis, Hirotaka Hoizumi, Andrew Vrana, Tomoko Sokomoto, Alicia Reiber, Emmanuel Francse, Nuno Felipe de Almeida, Marc de Rooij, Streven Beaus.
Ingeniería: Ove Arup, Londres
Fotografías: Giovanni Zanzi

La serie de edificios alineados en el área, frente al Canal de la Giudecca, estaban dedicados al almacenaje: almacenaje de mercancías que ahora se convierte en almacenamiento de estudiantes.

Se hace necesario devolver a este lugar la libertad y la densidad características de Venecia. En la primera fase del concurso tratábamos la parte de Venecia situada tras el área: el Campo dell'Anzolo Raffaele, el Canale di Cìò, San Nicolò dei Mendicoli; y la que se relacionaba directamente, que proporcionaba la escala para comenzar a construir.

La segunda fase del concurso nos ha permitido desarrollar estas ideas. La actuación en Venecia requiere tiempo. El proyecto debe ser una especie de nuevo edificio que siempre ha estado allí.

Mimetizarse con Venecia en un acercamiento estilístico no tiene sentido. También tenemos la sensación de que no sería totalmente satisfactorio basar el proyecto sobre una escala morfológica: ¡un edificio es un edificio, parte de la ciudad, pero no una ciudad!; para iniciar el proyecto se necesitaba una intuición.

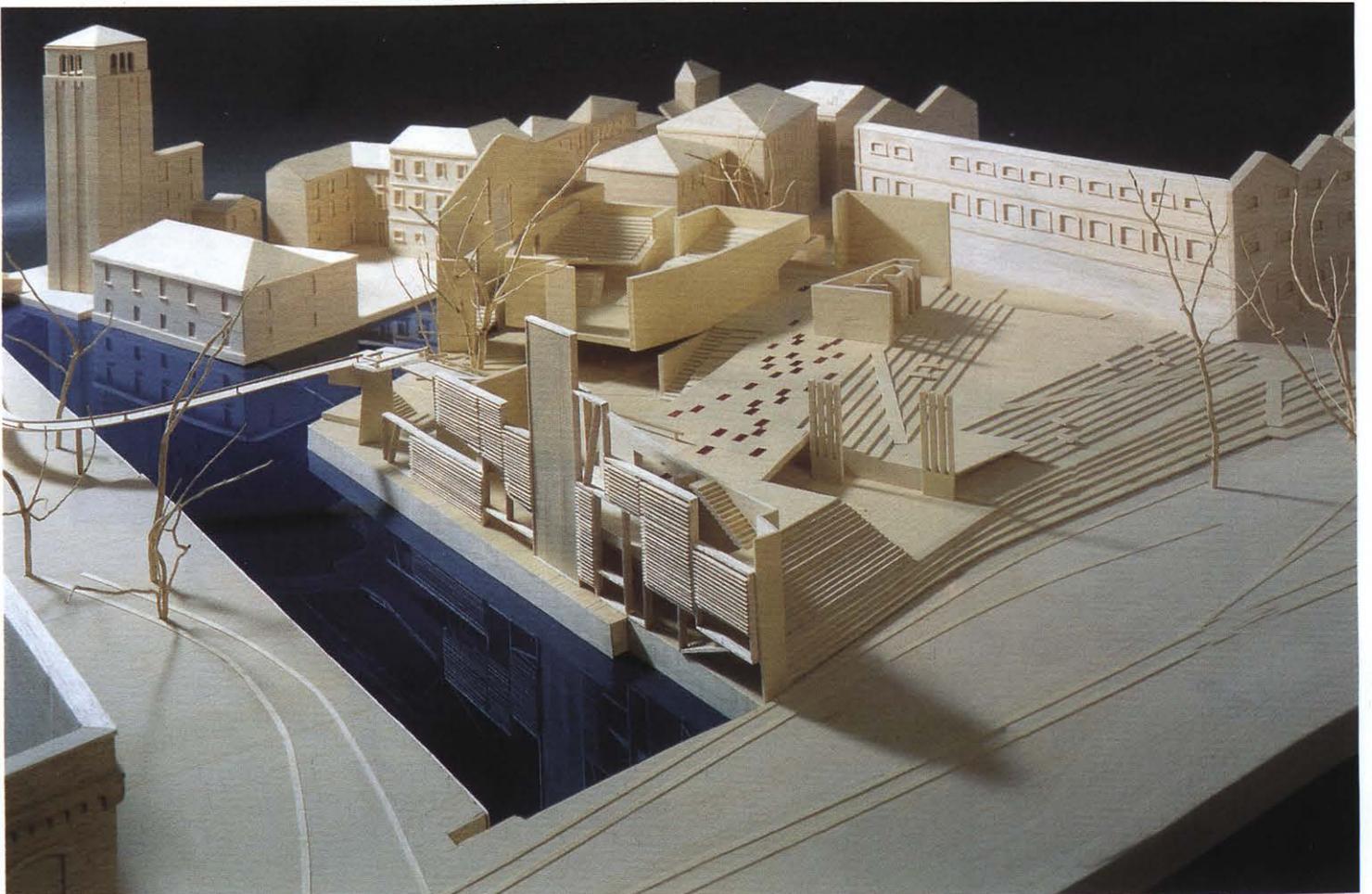
De la memoria personal emergió la condición

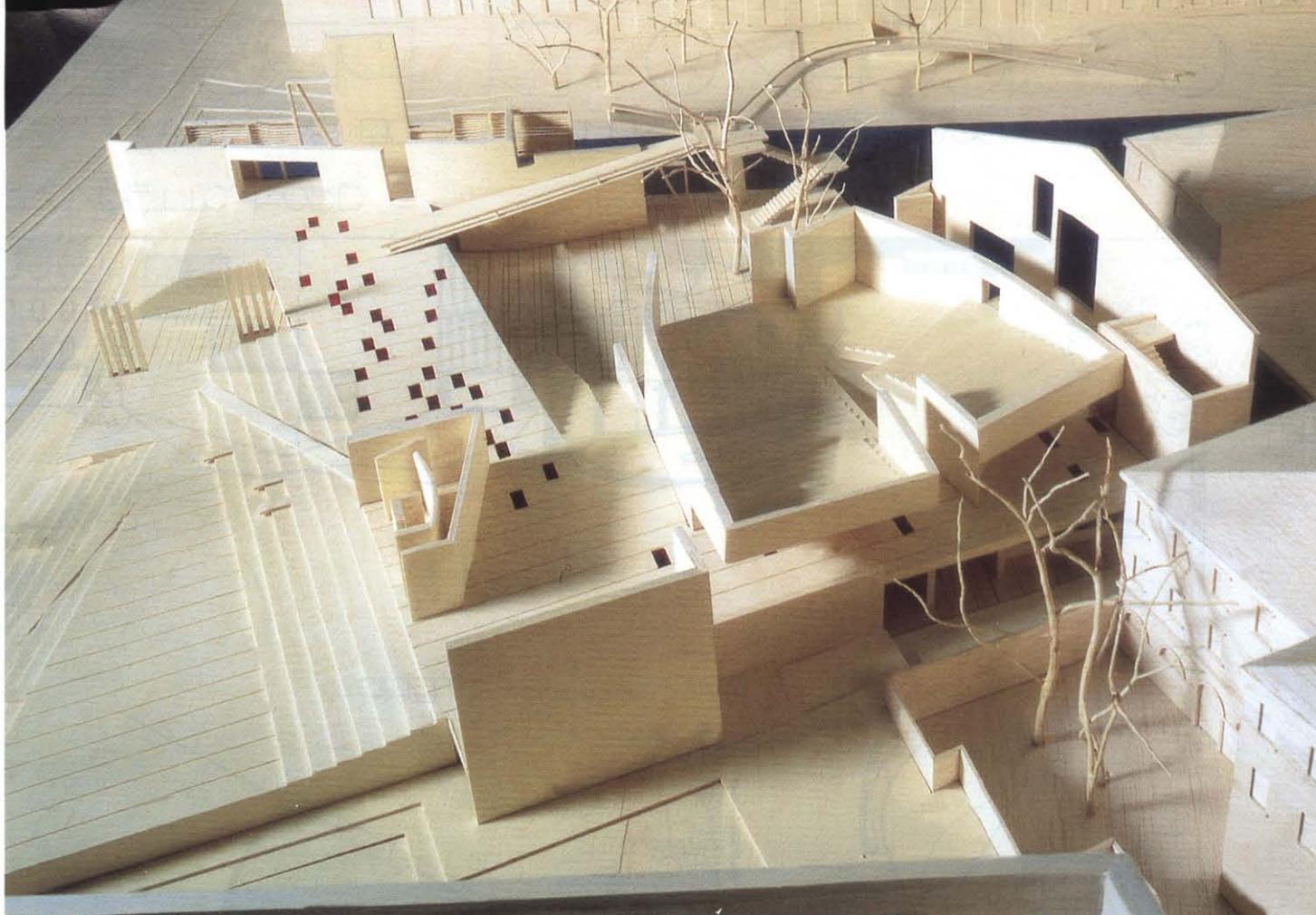
soleada de Le Zattere y San Basilio: sentarse, tumbarse, tomar el sol ... Escalinatas suaves para sentarse a conversar. El IUAV se acerca Canal de la Giudecca a través de esta suave escalinata. Aquí los venecianos podrán decir: "Che ben che se stà".

Desplegarse sobre el área, siempre partiendo del Canale di Cìò, llegando con las gradas hasta el Canal de la Giudecca. La escalinata permite al edificio implantarse sobre la superficie de la plaza.

Las aulas. La escuela. El corredor. El aprendizaje a menudo se produce en el corredor.







El gran número de estudiantes, el solapamiento de los horarios, la gran movilidad, ... son determinantes importantes en el edificio.

Son reflexiones que ya habíamos tenido al proyectar otros edificios universitarios antes del IUA, como el aulario en Valencia, por ejemplo (y nos gusta recordar que nuestro modelo ideal para aquel proyecto fue el veneciano Palazzo Ducale.)

Dejar que las clases se muevan libremente, ordenadas entre líneas paralelas, liberando espacios diferentes en planta y sección, de modo

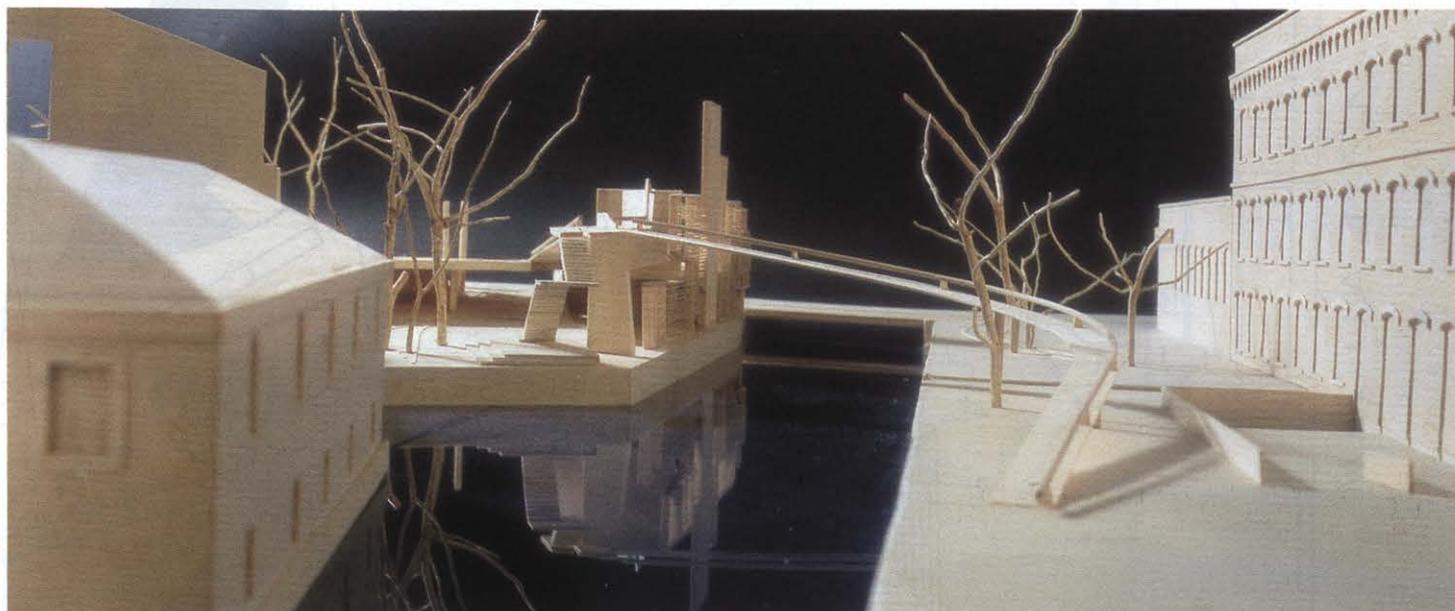
que el espacio exterior tenga la misma cualidad que el espacio interior.

Que las aulas sean todas iguales y que tengamos luz cenital, desde lo alto. Así el edificio entero tiene una función pedagógica, no sólo el interior de las aulas.

Somos conscientes de que el programa se podría ajustar en el proceso constructivo, y por eso ahora presentamos una propuesta completa que, sin embargo, es sobre todo un punto de partida, abierto a reflexiones sucesivas de acuerdo con futuras conversaciones y nuevas investigaciones.

Desde un punto de vista más conceptual queremos presentar el edificio describiéndolo a través de la cualidad física de su dibujo: el desarrollo en zigzag parece dar al edificio una cualidad laberíntica, una profundidad de espacio, consecuencia del TIEMPO.

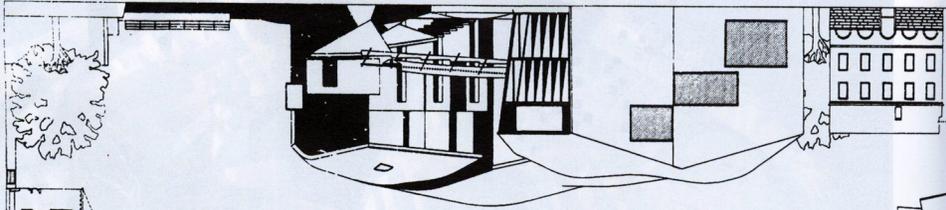
Ahora nos parece que el tiempo —o mejor, el acto de capturar el tiempo— haya sustituido al espacio. Los edificios tratan de capturar el tiempo, especialmente en Venecia. Entrar al tiempo, estar en el tiempo correcto. Un edificio en Venecia debe presentarse de otra manera. ■



CONCORSO DI PROGETTAZIONE

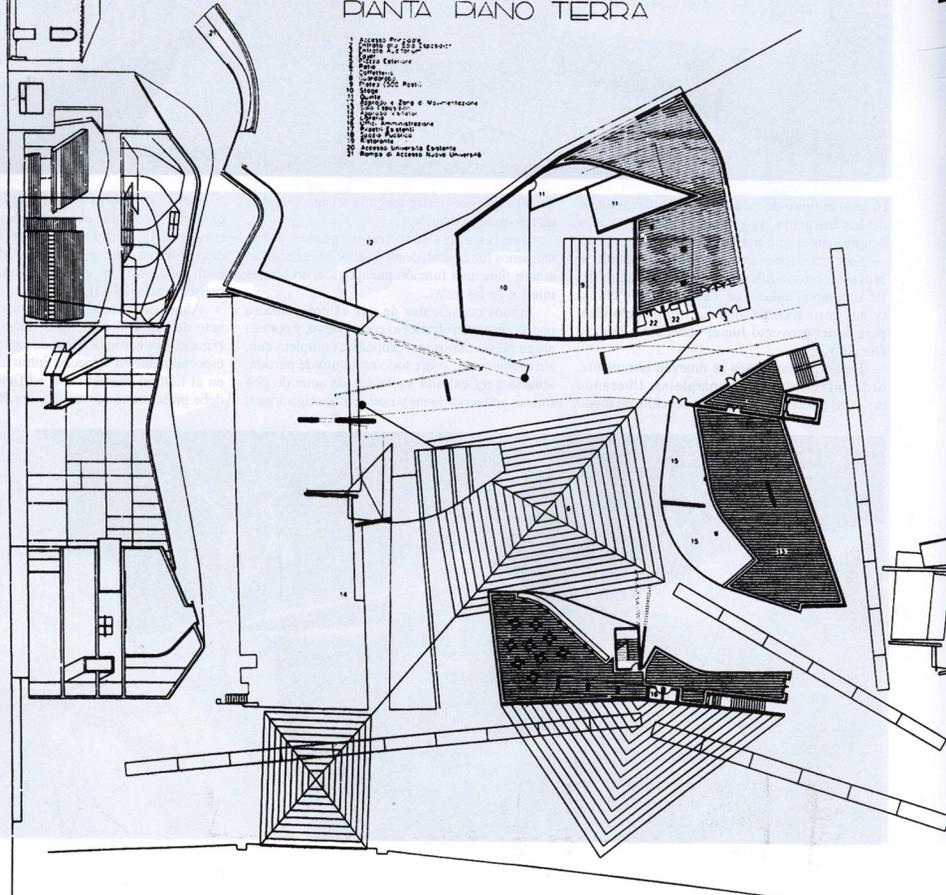
PER UNA NUOVA SEDE AULA NELL'AREA DEI MAGAZZINI FREGGERE A SAN BAVILO VENEZIA

PROSPETTO NORD



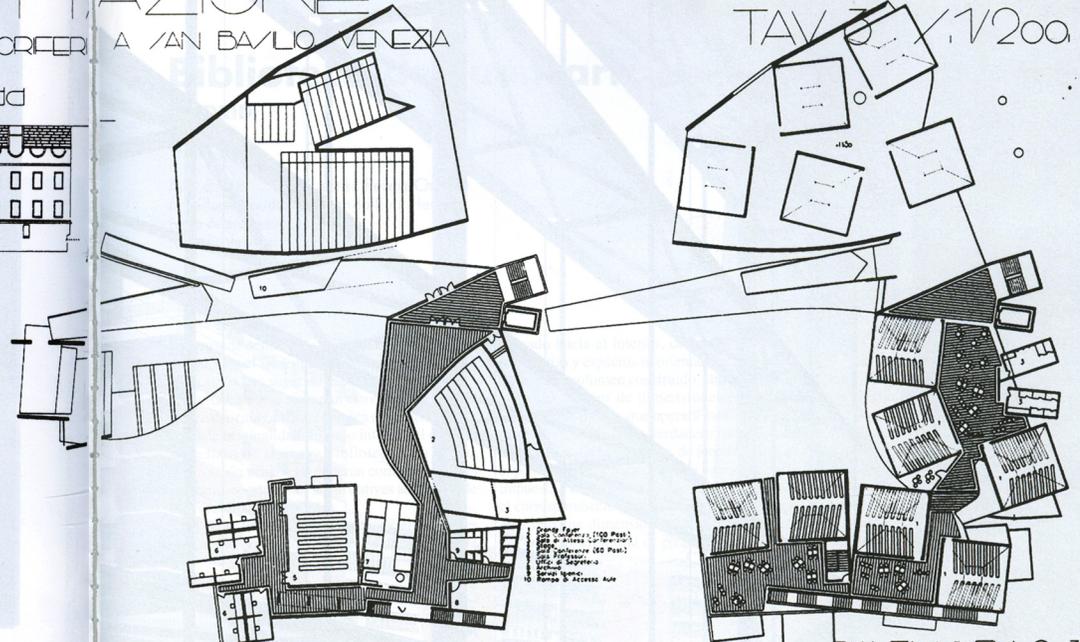
PIANTA PIANO TERRA

- 1 Accesso Parcheggio
- 2 Sala d'Attesa
- 3 Sala d'Attesa
- 4 Sala d'Attesa
- 5 Sala d'Attesa
- 6 Sala d'Attesa
- 7 Sala d'Attesa
- 8 Sala d'Attesa
- 9 Sala d'Attesa
- 10 Sala d'Attesa
- 11 Sala d'Attesa
- 12 Sala d'Attesa
- 13 Sala d'Attesa
- 14 Sala d'Attesa
- 15 Sala d'Attesa
- 16 Sala d'Attesa
- 17 Sala d'Attesa
- 18 Sala d'Attesa
- 19 Sala d'Attesa
- 20 Sala d'Attesa
- 21 Sala d'Attesa
- 22 Sala d'Attesa
- 23 Sala d'Attesa
- 24 Sala d'Attesa
- 25 Sala d'Attesa
- 26 Sala d'Attesa
- 27 Sala d'Attesa
- 28 Sala d'Attesa
- 29 Sala d'Attesa
- 30 Sala d'Attesa
- 31 Sala d'Attesa
- 32 Sala d'Attesa
- 33 Sala d'Attesa
- 34 Sala d'Attesa
- 35 Sala d'Attesa
- 36 Sala d'Attesa
- 37 Sala d'Attesa
- 38 Sala d'Attesa
- 39 Sala d'Attesa
- 40 Sala d'Attesa
- 41 Sala d'Attesa
- 42 Sala d'Attesa
- 43 Sala d'Attesa
- 44 Sala d'Attesa
- 45 Sala d'Attesa
- 46 Sala d'Attesa
- 47 Sala d'Attesa
- 48 Sala d'Attesa
- 49 Sala d'Attesa
- 50 Sala d'Attesa
- 51 Sala d'Attesa
- 52 Sala d'Attesa
- 53 Sala d'Attesa
- 54 Sala d'Attesa
- 55 Sala d'Attesa
- 56 Sala d'Attesa
- 57 Sala d'Attesa
- 58 Sala d'Attesa
- 59 Sala d'Attesa
- 60 Sala d'Attesa
- 61 Sala d'Attesa
- 62 Sala d'Attesa
- 63 Sala d'Attesa
- 64 Sala d'Attesa
- 65 Sala d'Attesa
- 66 Sala d'Attesa
- 67 Sala d'Attesa
- 68 Sala d'Attesa
- 69 Sala d'Attesa
- 70 Sala d'Attesa
- 71 Sala d'Attesa
- 72 Sala d'Attesa
- 73 Sala d'Attesa
- 74 Sala d'Attesa
- 75 Sala d'Attesa
- 76 Sala d'Attesa
- 77 Sala d'Attesa
- 78 Sala d'Attesa
- 79 Sala d'Attesa
- 80 Sala d'Attesa
- 81 Sala d'Attesa
- 82 Sala d'Attesa
- 83 Sala d'Attesa
- 84 Sala d'Attesa
- 85 Sala d'Attesa
- 86 Sala d'Attesa
- 87 Sala d'Attesa
- 88 Sala d'Attesa
- 89 Sala d'Attesa
- 90 Sala d'Attesa
- 91 Sala d'Attesa
- 92 Sala d'Attesa
- 93 Sala d'Attesa
- 94 Sala d'Attesa
- 95 Sala d'Attesa
- 96 Sala d'Attesa
- 97 Sala d'Attesa
- 98 Sala d'Attesa
- 99 Sala d'Attesa
- 100 Sala d'Attesa



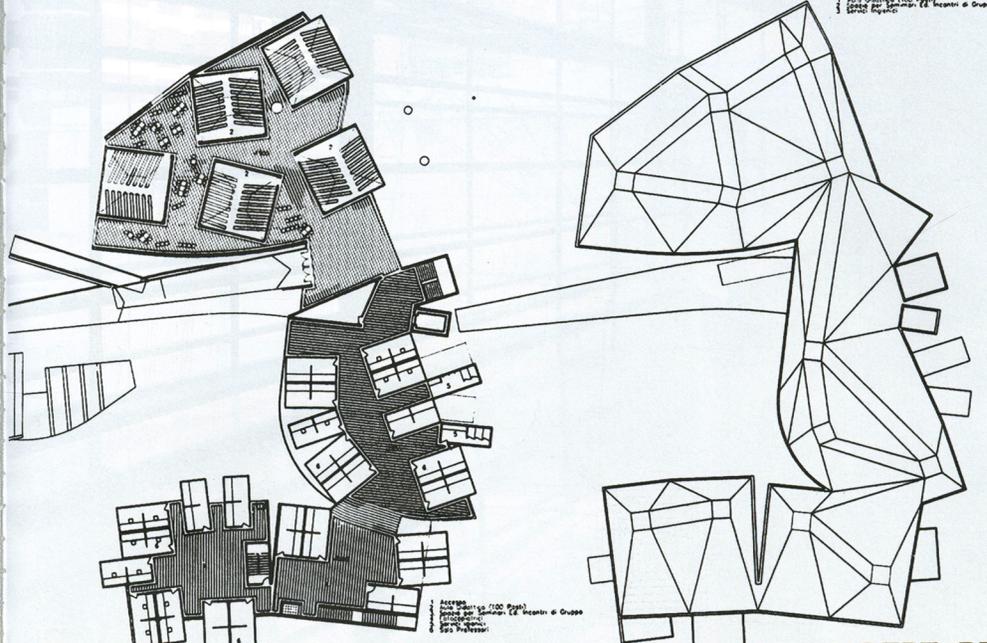
SEZIONE AUDITORIUM

TAV. 3 1/200



PIANTA LIVELLO 1

PIANTA LIVELLO 3



PIANTA LIVELLO 2

PIANTA COPERTURE



Biblioteca de Fuencarral

MADRID

Arquitecto: Andrés Perea Ortega
Arquitecto Técnico: Fernando Ruiz Hervás
Fecha de proyecto: 1991
Fecha fin de obra: 1998

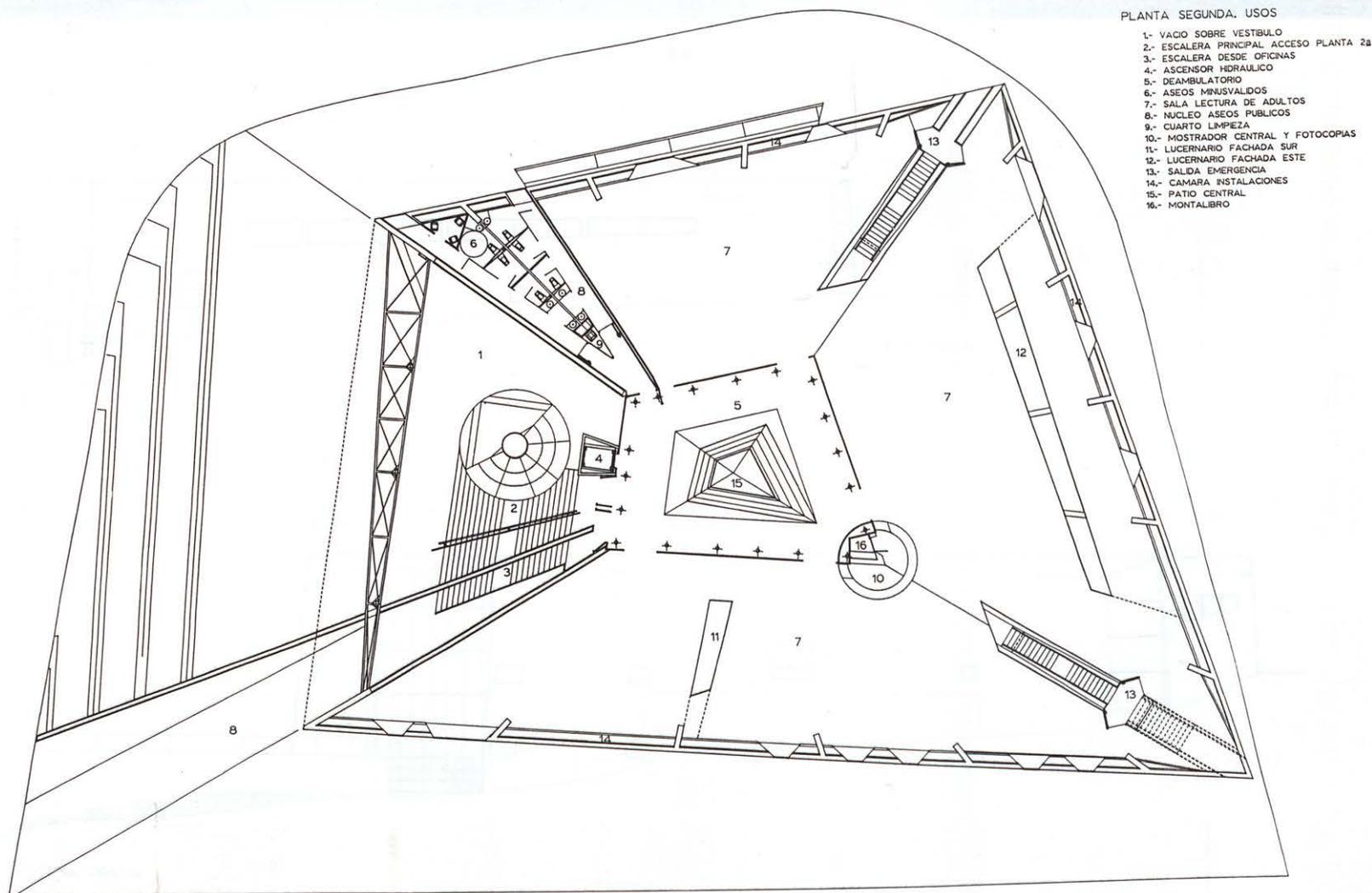
La acusada pendiente y la planta trapezoidal del terreno en el que deberá levantarse la nueva edificación han sugerido, a pesar de las evidentes dificultades que comportan estos datos iniciales, nuevas formas arquitectónicas, insólitas y de acusada originalidad. El nulo interés del entorno inmediato de la nueva biblioteca y su escasa calificación urbana no deberán comportar, por el contrario, aportaciones significativas al proceso de proyección arquitectónica.

A partir de estas consideraciones, el edificio es concebido como un contenedor decididamente

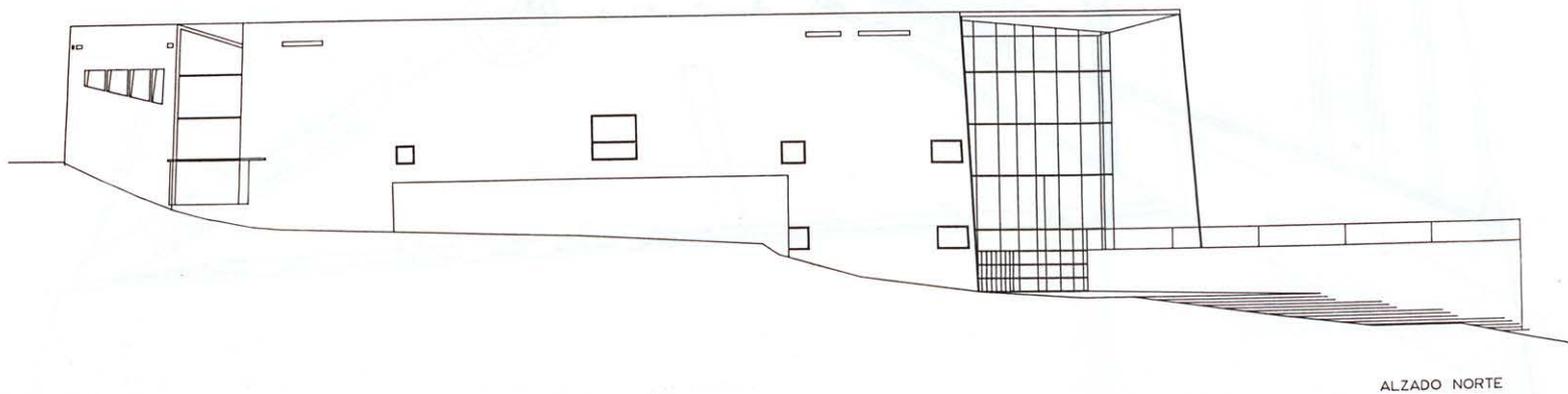
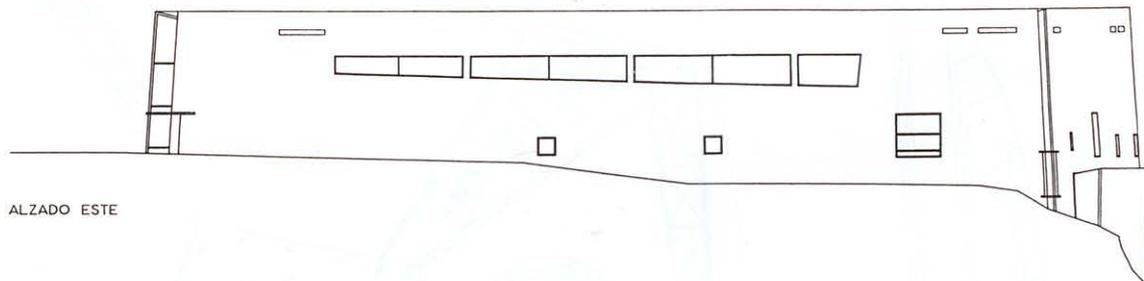
volcado hacia el interior, de forma que líneas, geometrías y espacios se orientan hacia el núcleo central del volumen construido, simbolizado por un patio interior de dimensiones reducidas e irregular geometría, que operará más como punto de referencia que como verdadero patio de luces. Este proceso de introversión, de focalización hacia el patio central, se traducirá en la ligera inclinación impuesta a todos los techos de la biblioteca, salvo el correspondiente al segundo sótano, que llegará a su máxima dimensión en la cubierta superior del edificio, en forma de pirámide invertida que

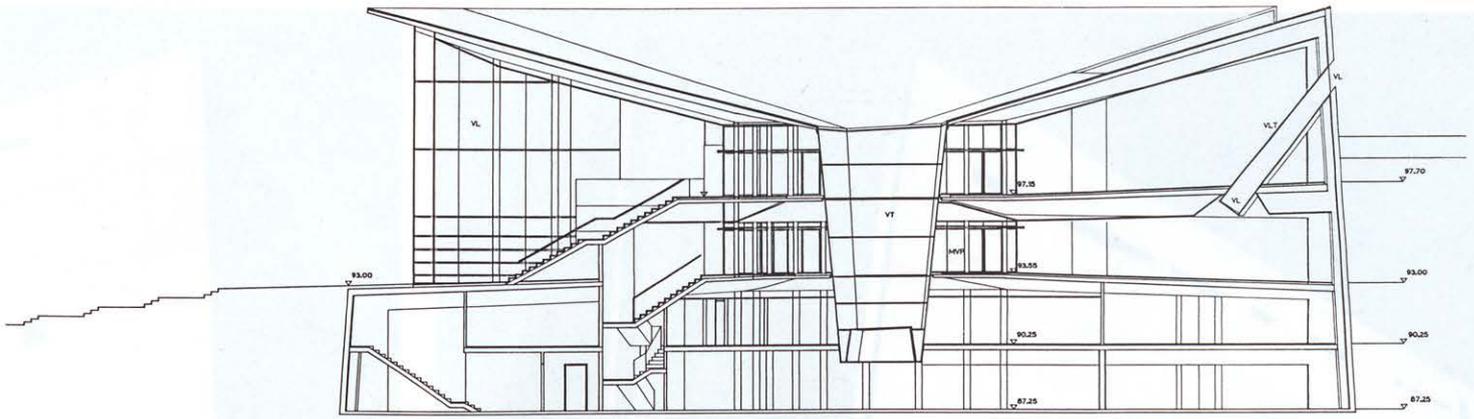
vierte sus aguas a la perforación central.

El resultado final de este proceso de introversión es la concepción del edificio en forma de gigantesco prisma trapezoidal de muros de hormigón, cuya única relación franca y directa con el exterior se limitará a su fachada oeste, abierta en forma de paramento acristalado de grandes dimensiones, que incluirá el ingreso principal al interior de la biblioteca, proporcionará iluminación natural al vestíbulo general y contribuirá a señalar, además, el carácter público del nuevo edificio. ■

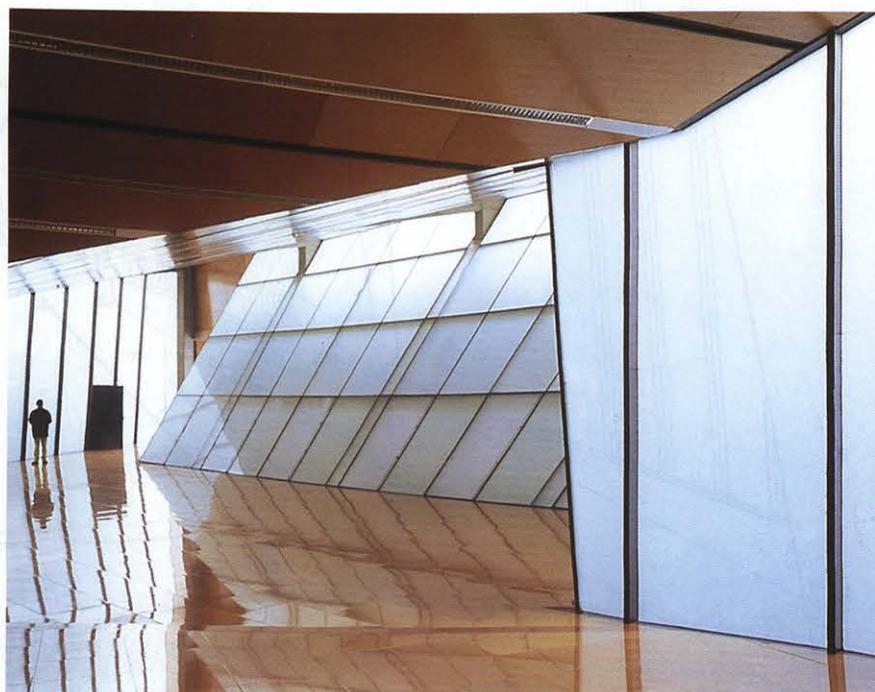
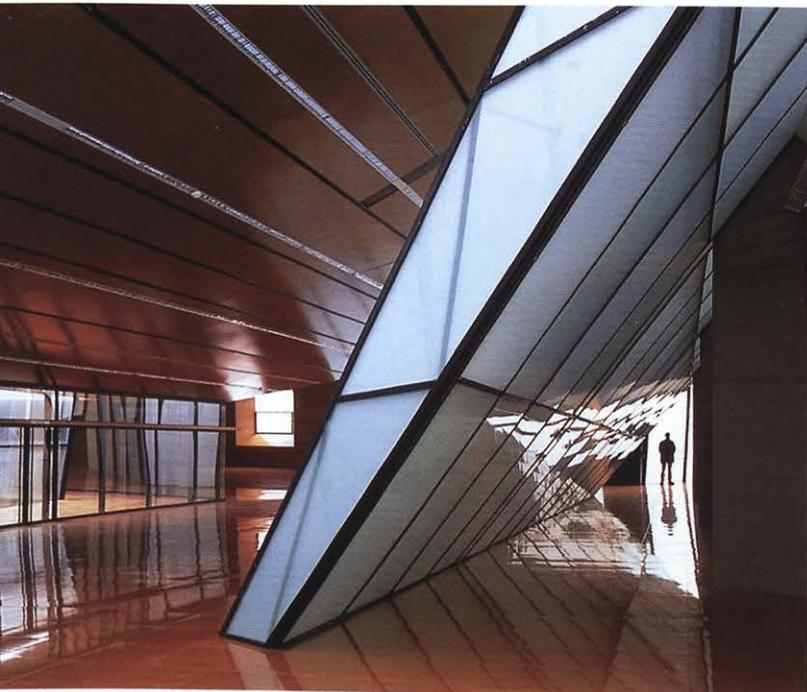
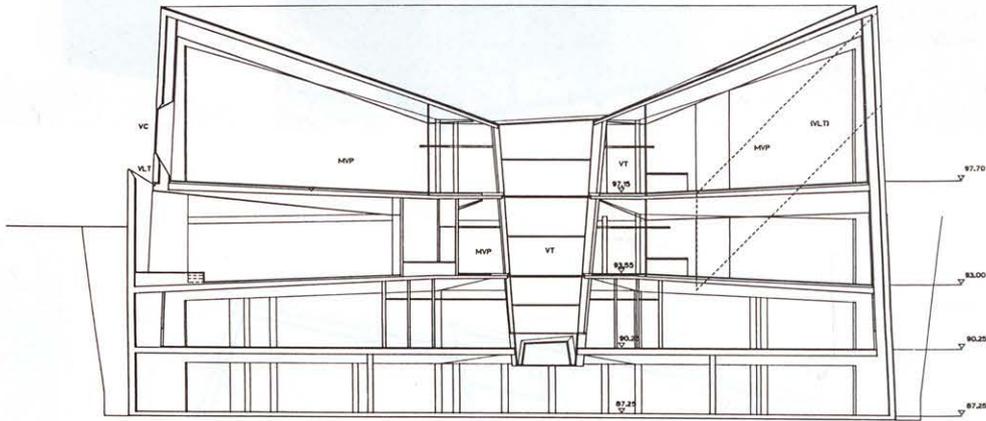


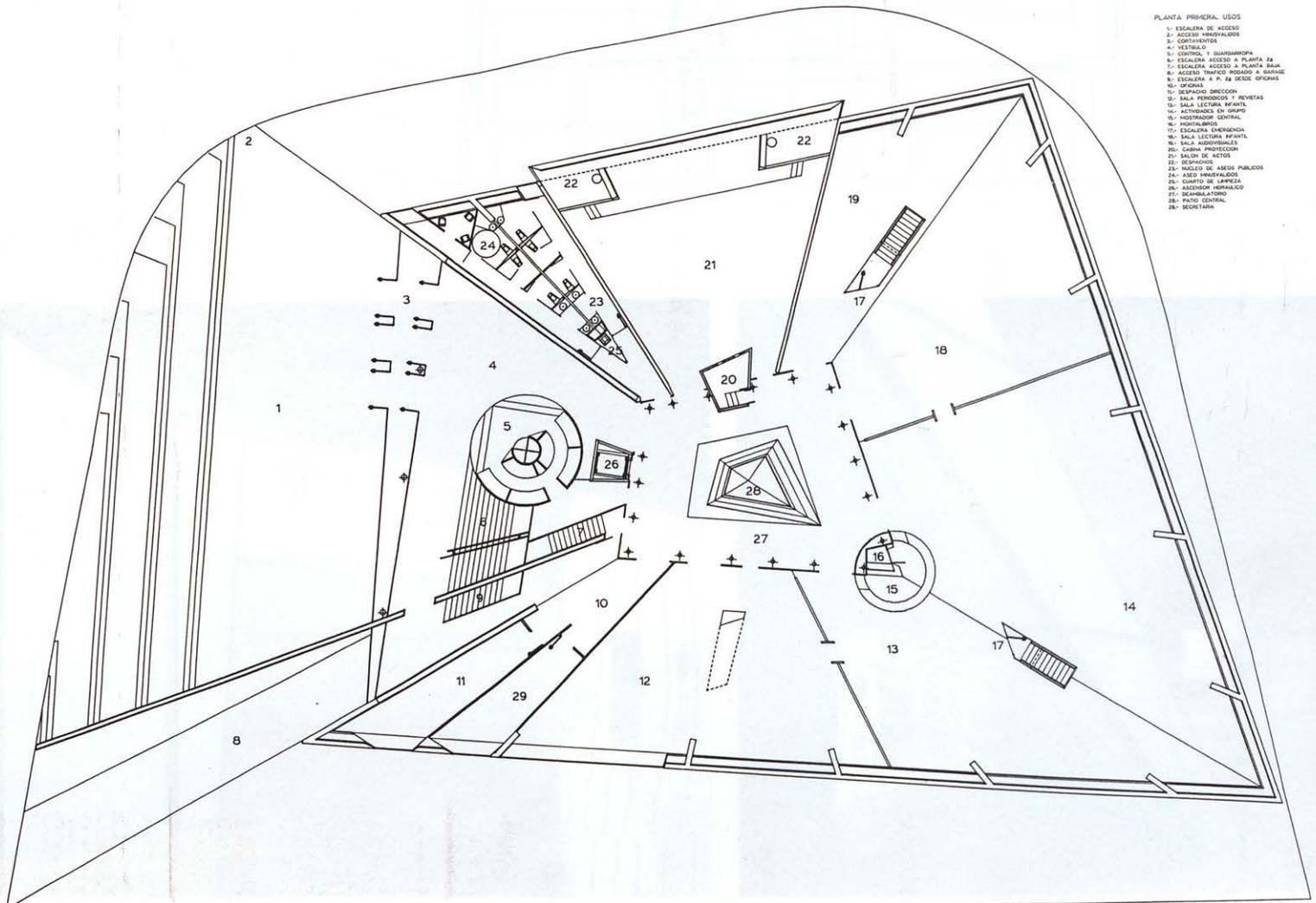
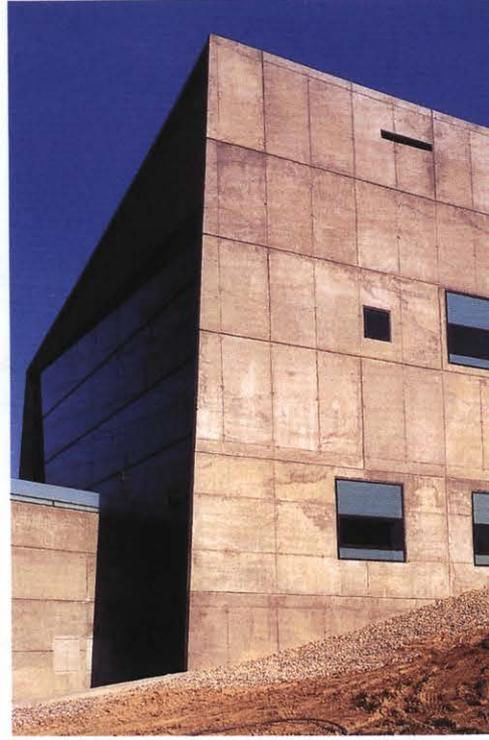
- PLANTA SEGUNDA. USOS
- 1.- VACIO SOBRE VESTIBULO
 - 2.- ESCALERA PRINCIPAL ACCESO PLANTA 2ª
 - 3.- ESCALERA DESDE OFICINAS
 - 4.- ASCENSOR HIDRAULICO
 - 5.- DEAMBULATORIO
 - 6.- ASEOS MINUSVALIDOS
 - 7.- NUCLEO ASEOS PUBLICOS
 - 8.- SALA LECTURA DE ADULTOS
 - 9.- CUARTO LIMPEZA
 - 10.- MOSTRADOR CENTRAL Y FOTOCOPIAS
 - 11.- LUCERNARIO FACHADA SUR
 - 12.- LUCERNARIO FACHADA ESTE
 - 13.- SALIDA EMERGENCIA
 - 14.- CAMARA INSTALACIONES
 - 15.- PATIO CENTRAL
 - 16.- MONTALIBRO



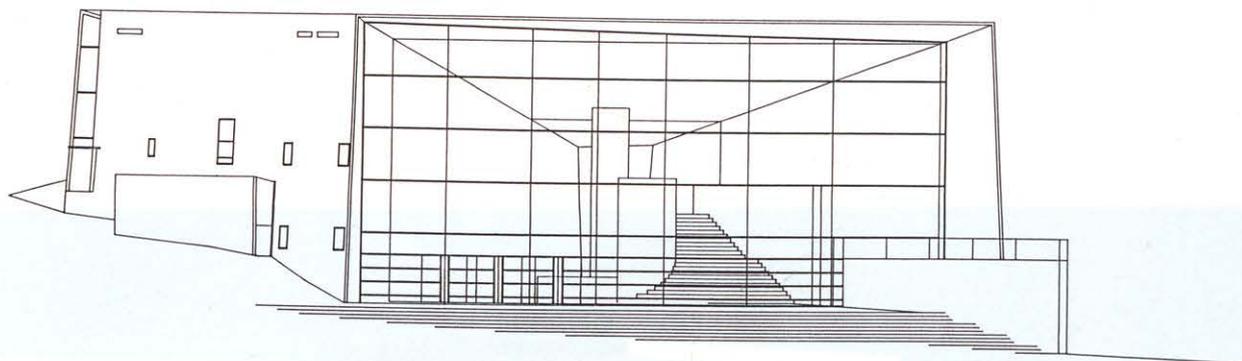


SECCION A

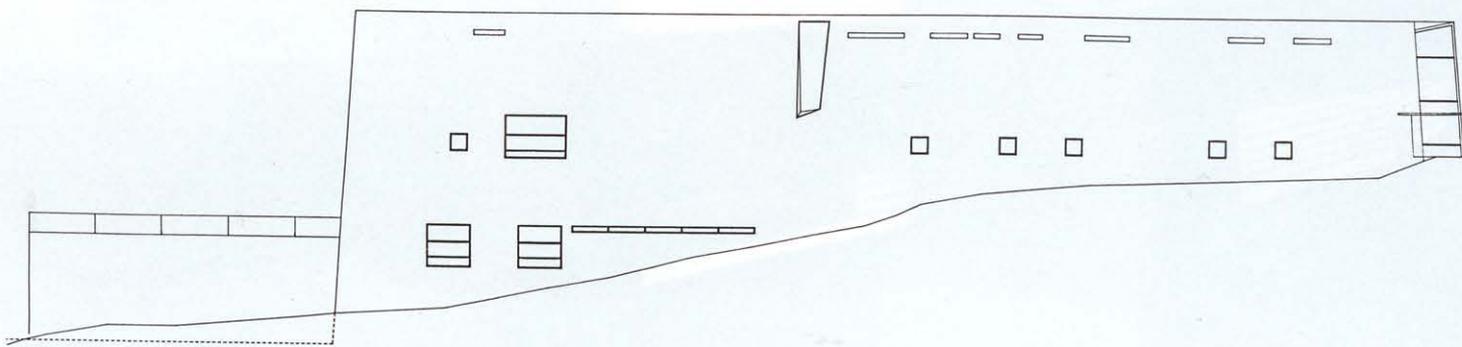


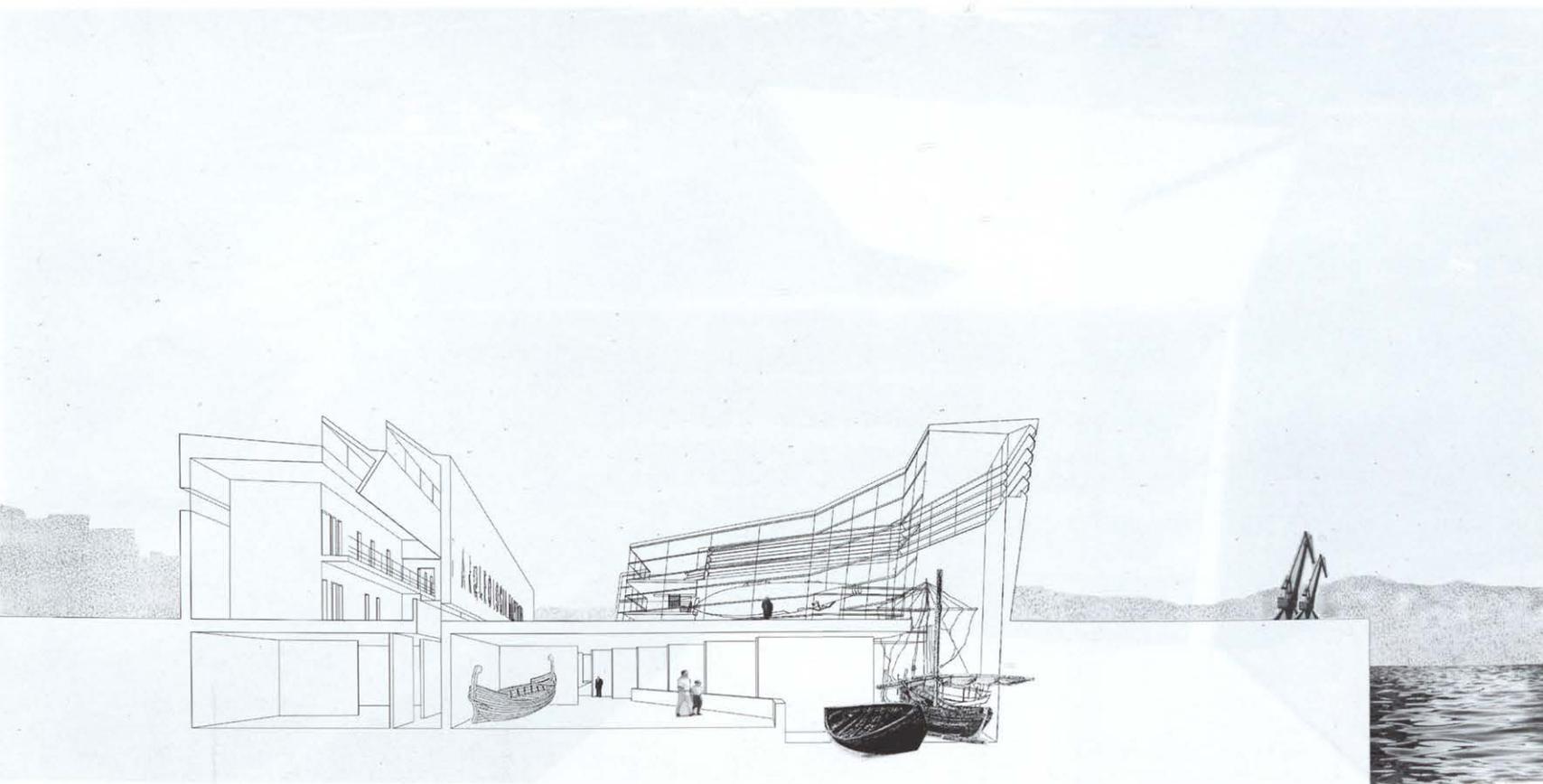
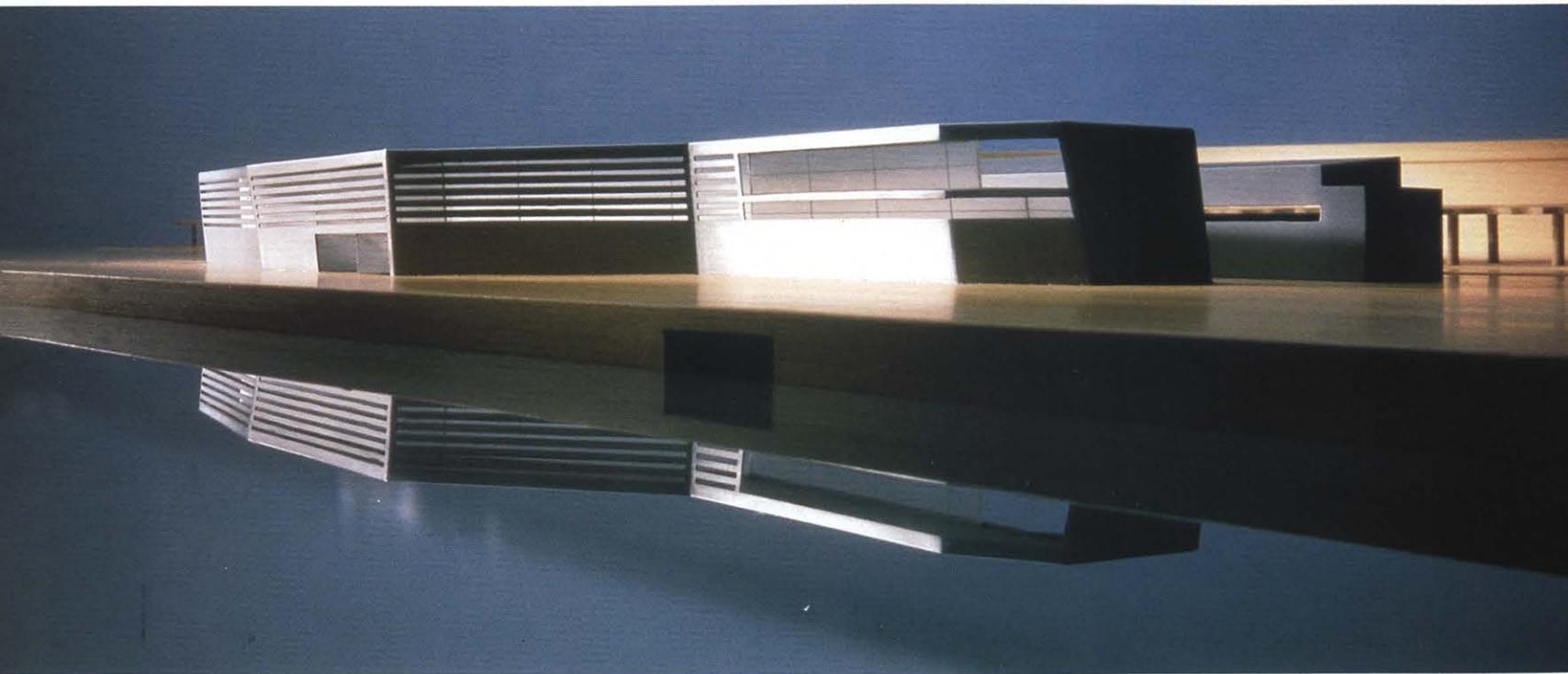


- PLANTA PRIMERA USOS
- 1- ESCALERA DE ACCESO
 - 2- ACCESO INSEPARABLES
 - 3- COBITENTIVO
 - 4- VESTIBULO
 - 5- CONTROL Y GUARDARROPA
 - 6- ESCALERA ACCESO A PLANTA BAJA
 - 7- ESCALERA ACCESO A PLANTA BAJA
 - 8- ACCESO TRAFICO BORDO A GARAGE
 - 9- ESCALERA A P. 2A DESDE OFICINAS
 - 10- OFICINAS
 - 11- DESPACHO DIRECCION
 - 12- SALA REUNIONES Y REVISTAS
 - 13- SALA LECTURA INFANTIL
 - 14- ACTIVIDADES EN GRUPO
 - 15- AUDITORIO CENTRAL
 - 16- HOSPITALARIO
 - 17- ESCALERA EMERGENCIA
 - 18- SALA LECTURA INFANTIL
 - 19- SALA AUDIOPROGRAMAS
 - 20- CABINA PROTECCION
 - 21- SALON DE ACTOS
 - 22- DESPACHOS
 - 23- MAQUINA DE ASESOS PUBLICOS
 - 24- ASID UNIVERSITARIO
 - 25- CUARTO DE LIMPIEZA
 - 26- AUDITORIO SUBALICO
 - 27- DEAMBULATORIO
 - 28- PATIO CENTRAL
 - 29- SECRETARIA



ALZADO OESTE





Museo Nacional de Arqueología Marítima

CARTAGENA

Arquitecto: Guillermo Vázquez Consuegra
Colaboradores: F. Burgos, P. Caro, P. Díaz y H. Schönegger
Aparejador: Marcos Vázquez Consuegra
Maqueta: Juan de Dios Hernández y Jesús Rey
Fotografías: Federico López
Fecha de proyecto: 1998

El programa del edificio propuesto es doble: el Centro Nacional de Investigaciones Submarinas y el Museo Nacional de Arqueología Marítima. La opción proyectiva de construir dos piezas sobre la tensada plataforma del muelle de Alfonso XII responde por tanto a estas consideraciones de programa.

La limitación de la edificabilidad máxima sobre la rasante de la parcela hace imprescindible construir bajo la cota del muelle a fin de cumplimentar la demanda de superficie solicitada por el programa de usos del edificio.

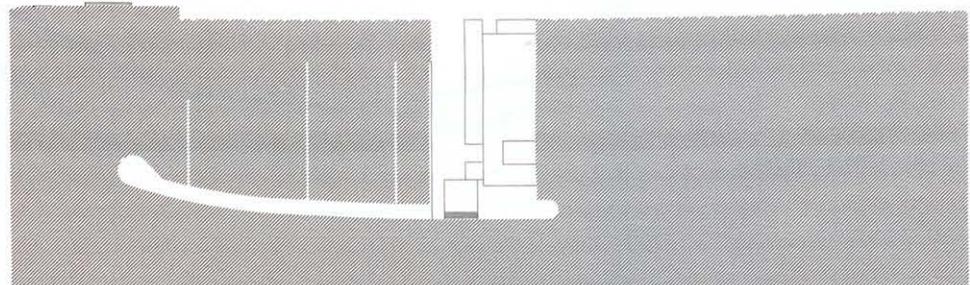
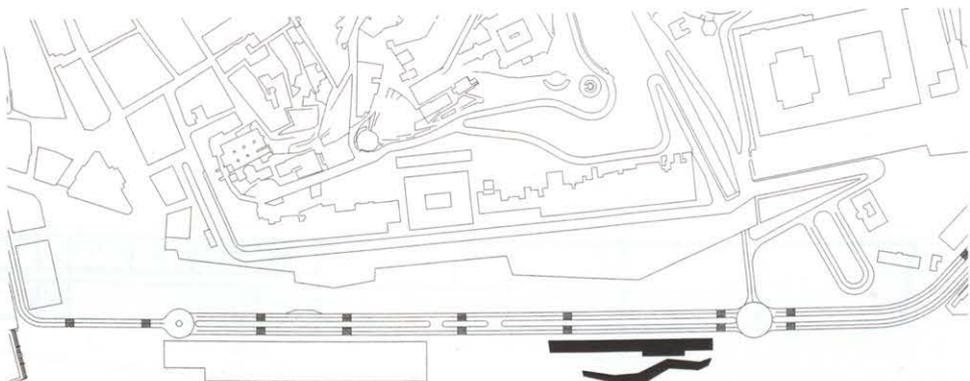
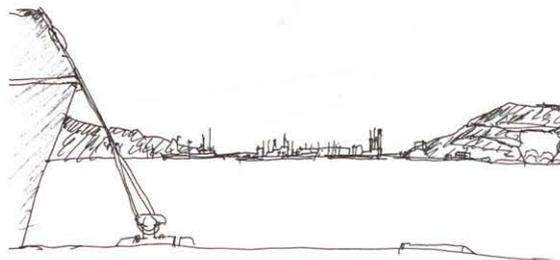
Pero van a ser consideraciones de otro orden las que finalmente nos lleven a plantear la idea del edificio excavado. De una parte el tema de la institución: Arqueología submarina. Consideramos pertinente que el visitante del Museo se adentre penetrando en el interior de la tierra, en referencia al mundo subacuático y subterráneo, procedencia del patrimonio sumergido, objeto de la exposición. Es un edificio que toma, por tanto, de la subterrneidad el argumento del proyecto. En segundo lugar se trata de un terreno de relleno. De un espacio donde antes estuvo el mar. Los materiales vuelven así a su lugar de procedencia, ahora bajo la capa de granito del viejo muelle portuario.

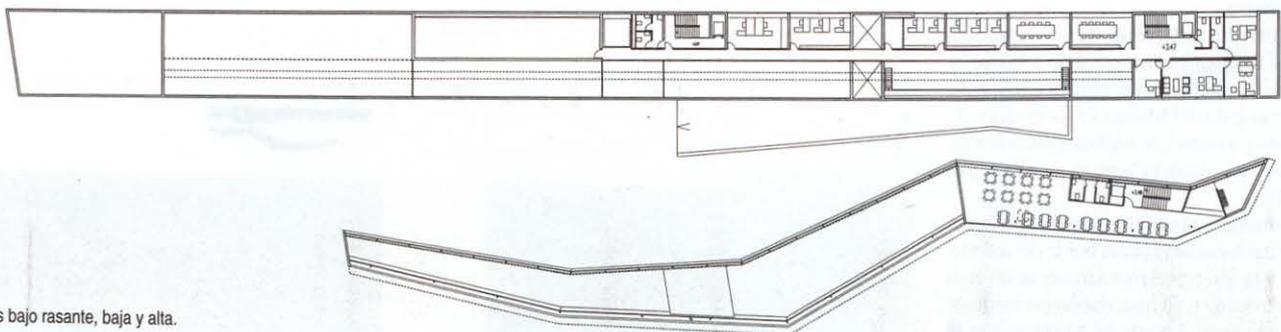
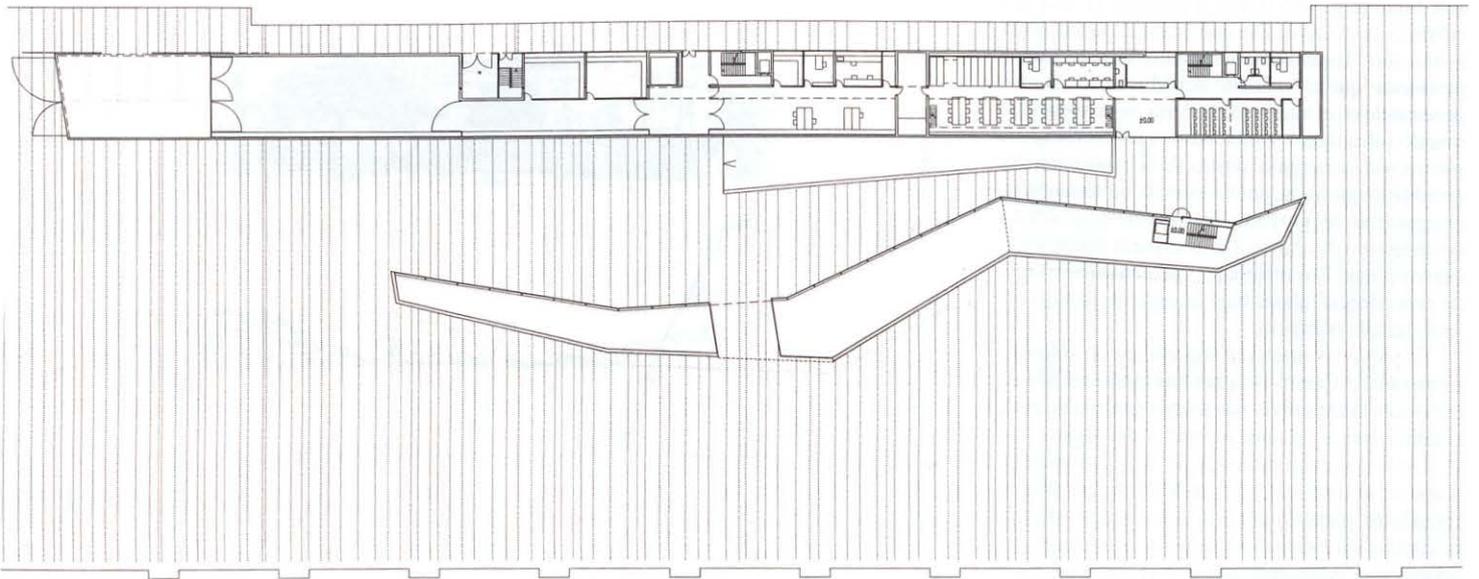
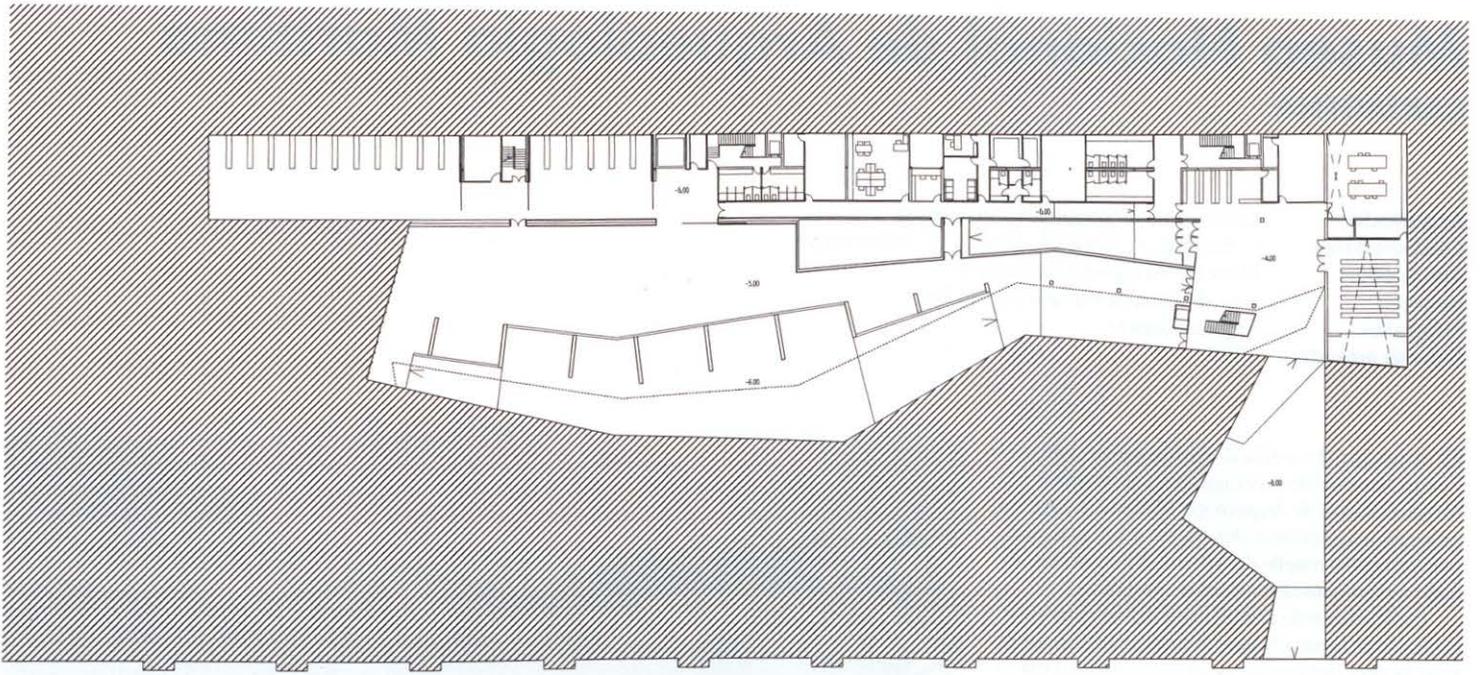
El proyecto emerge a superficie con sólo dos elementos: el Centro y el gran lucernario del Museo excavado. Entre ambos, una amplia rampa descendiendo conduciendo al visitante al interior del Museo.

De los dos volúmenes, uno, largo, prismático y opaco, se dispone en paralelo a la vía de tráfico trazada en paralelo al cantil del muelle; el otro, quebrado, sin forma específica y más transparente, adopta una geometría que le permite conformar entre ambos una especie de plaza sobre el muelle, de vestíbulo del edificio, de antesala del Museo. Es un espacio que desdibuja sus límites entre ciudad y arquitectura; un espacio para la exposición al aire libre, desde donde se podrán percibir algunos de los elementos expuestos en el interior de la pieza del lucernario.

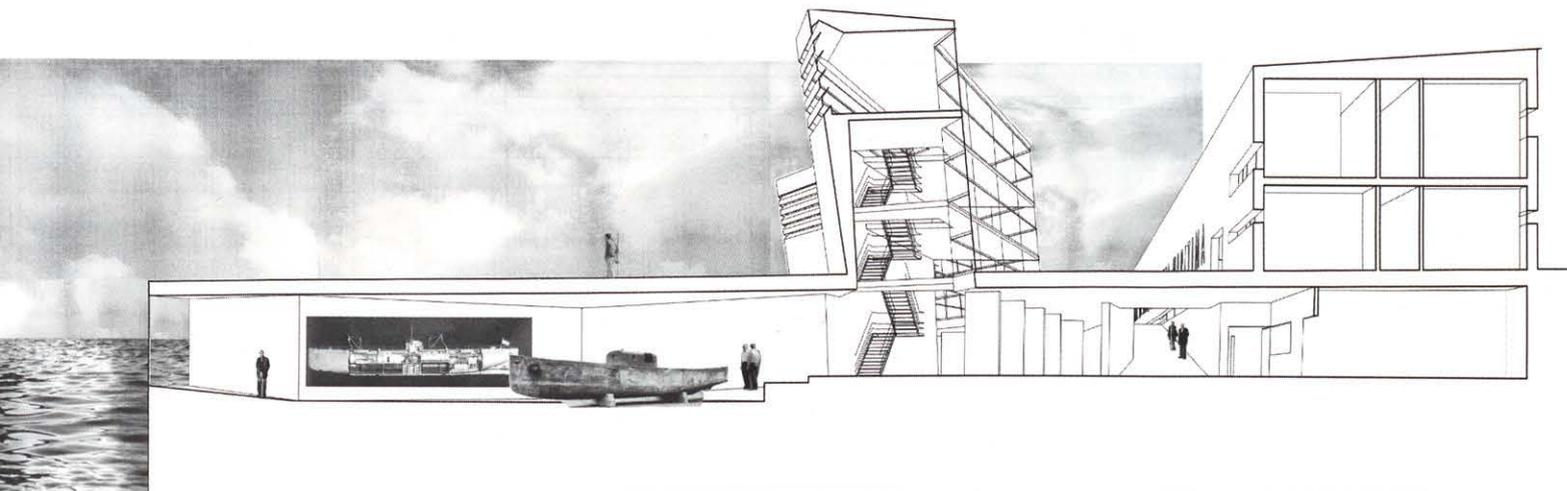
La posición del edificio del Centro de Investigaciones Submarinas en paralelo a la nueva vía de tráfico permitirá preservar para el ciudadano este espacio de acogida del Museo. El lucernario, de trazado quebrado y azaroso, se adelanta hacia el mar tensionando con su presencia la traza rectilínea del cantil del muelle.

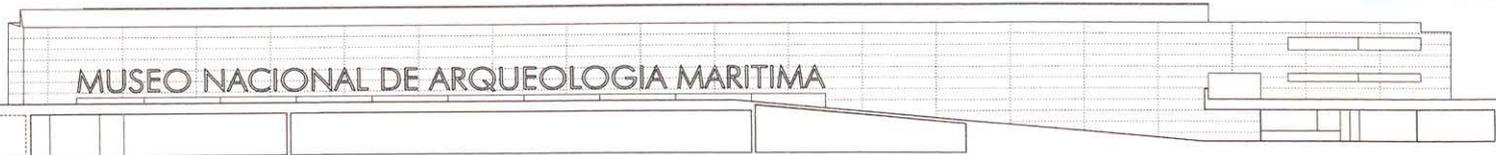
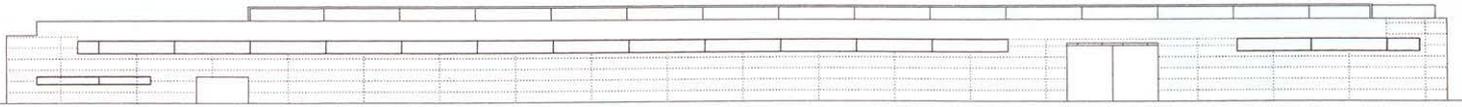
Bajo tierra, una de las piezas del museo se prolonga en dirección al mar hasta alcanzar el borde del muelle, gestionando su relación con el mar a través de un gran ventanal, paisaje de luz y de mar, dando así razón de ser de su ubicación junto al borde del Mediterráneo. ■



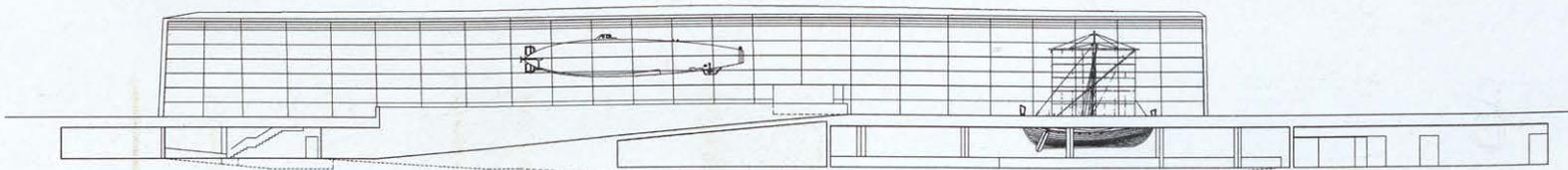
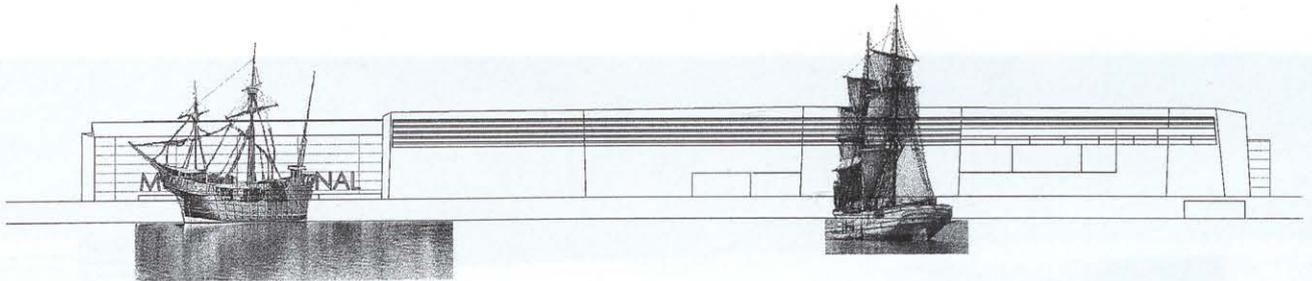


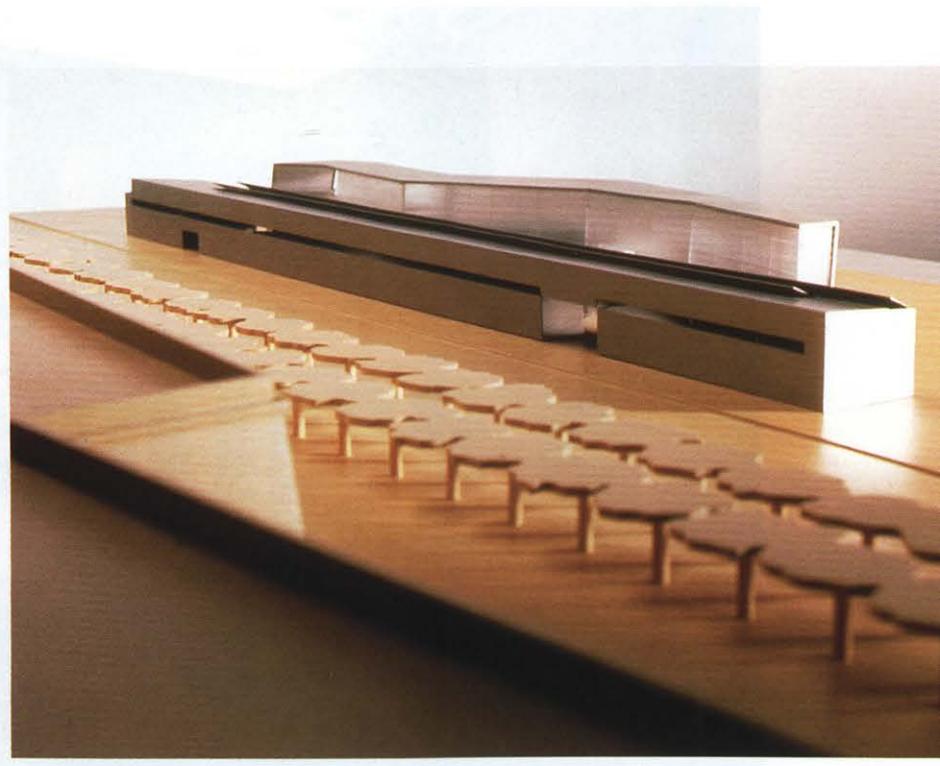
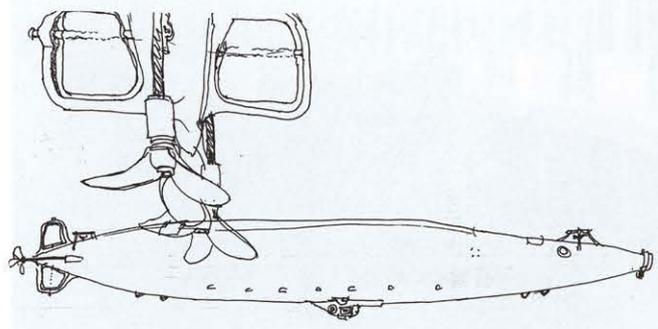
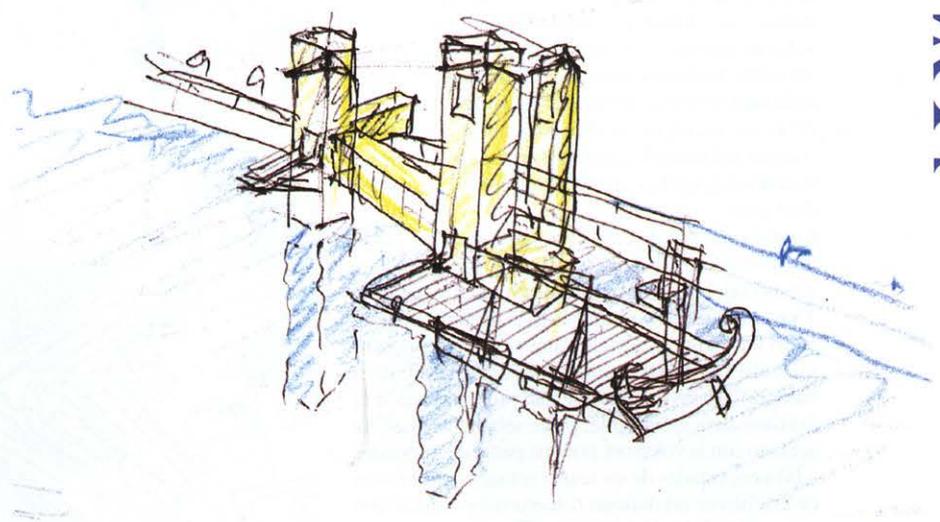
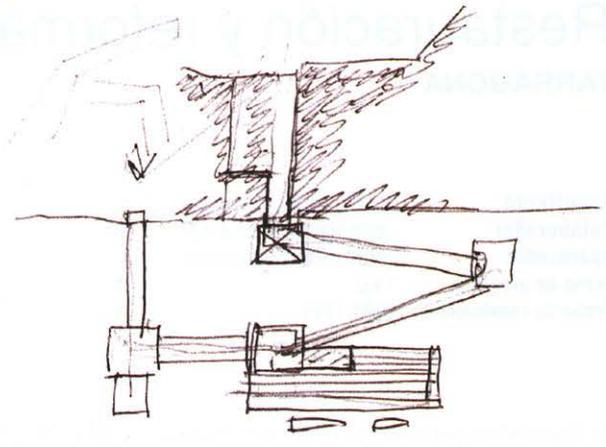
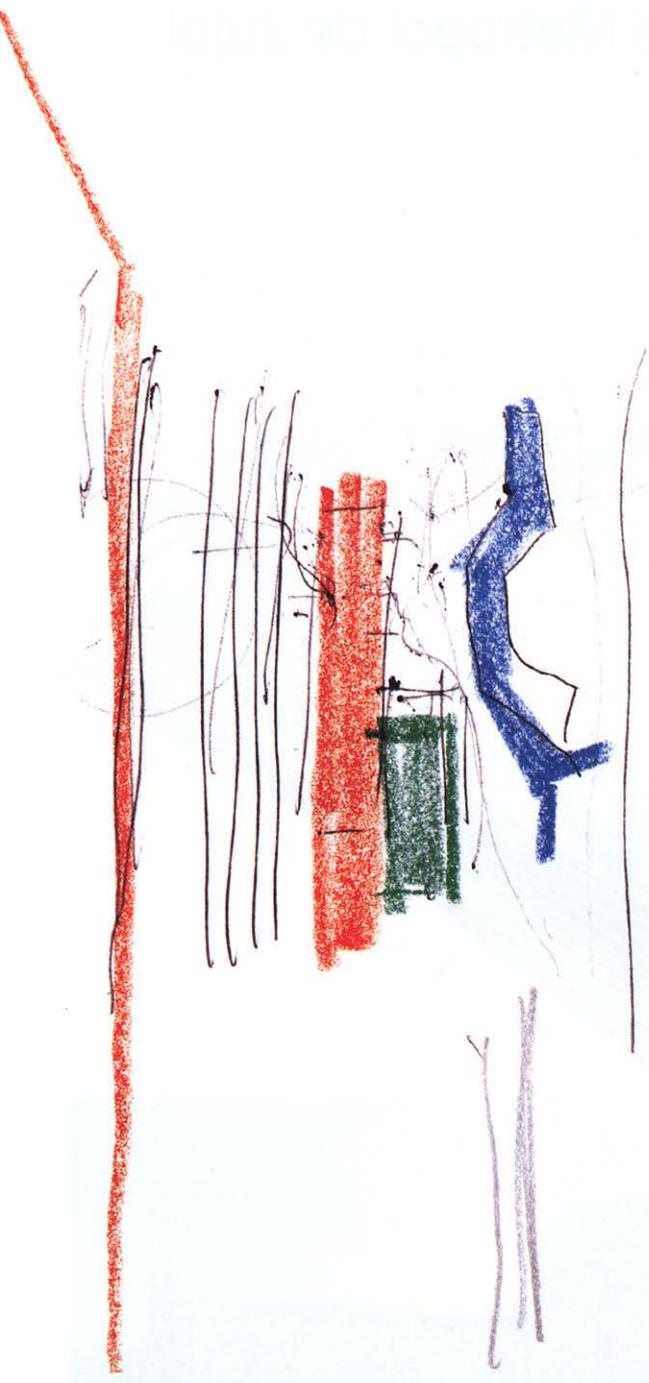
Plantas bajo rasante, baja y alta.





Alzados y secciones por la rampa de acceso.





RESTAURACIÓN

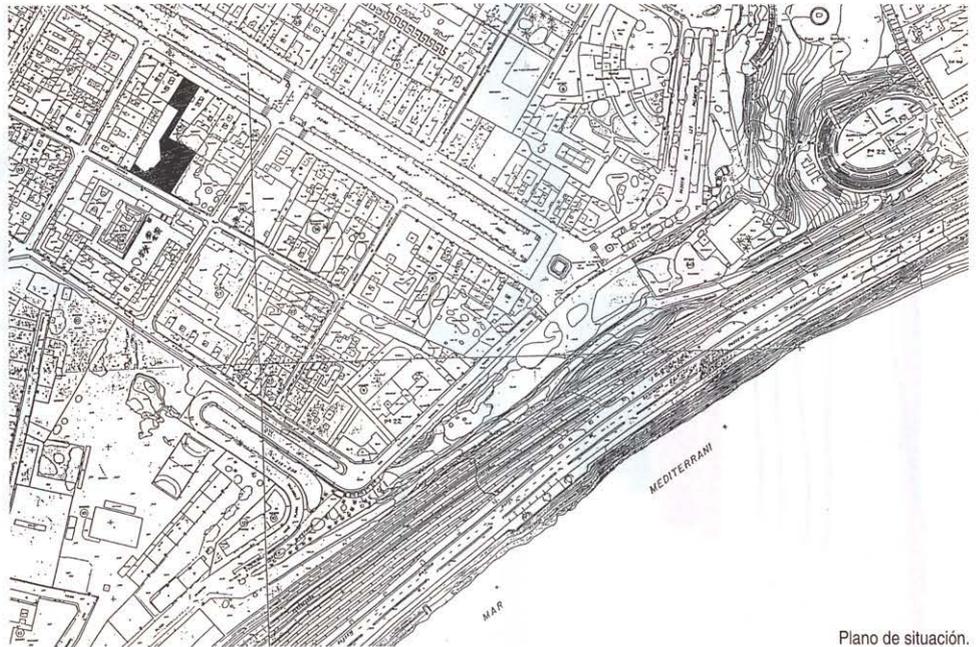
Restauración y reforma del teatro Metropol de Jujol

TARRAGONA

Arquitecto: Josep Llinàs Carmona
Colaborador: Joan Vera (arquitecto)
Aparejador: Jaume Martí Alместoy
Fecha de proyecto: 1992
Fecha de construcción: 1994-1995

El Teatro Metropol (antiguo Teatro del "Patronal Obrer") es la primera obra de Josep M^a Jujol (1879-1949) como arquitecto independiente. Se trata de construir en el jardín interior de un edificio, que daba a la c/ Armanyà, propiedad del obispado, la sala de público y rehabilitar un nuevo acceso mediante una galería desde la Rambla Nova. Ésta, realizada con escasos medios económicos, sufrió diversas incidencias: bombas sobre la galería durante la Guerra Civil, transformación en cine en los años cincuenta y abandono definitivo hace unos diez años.

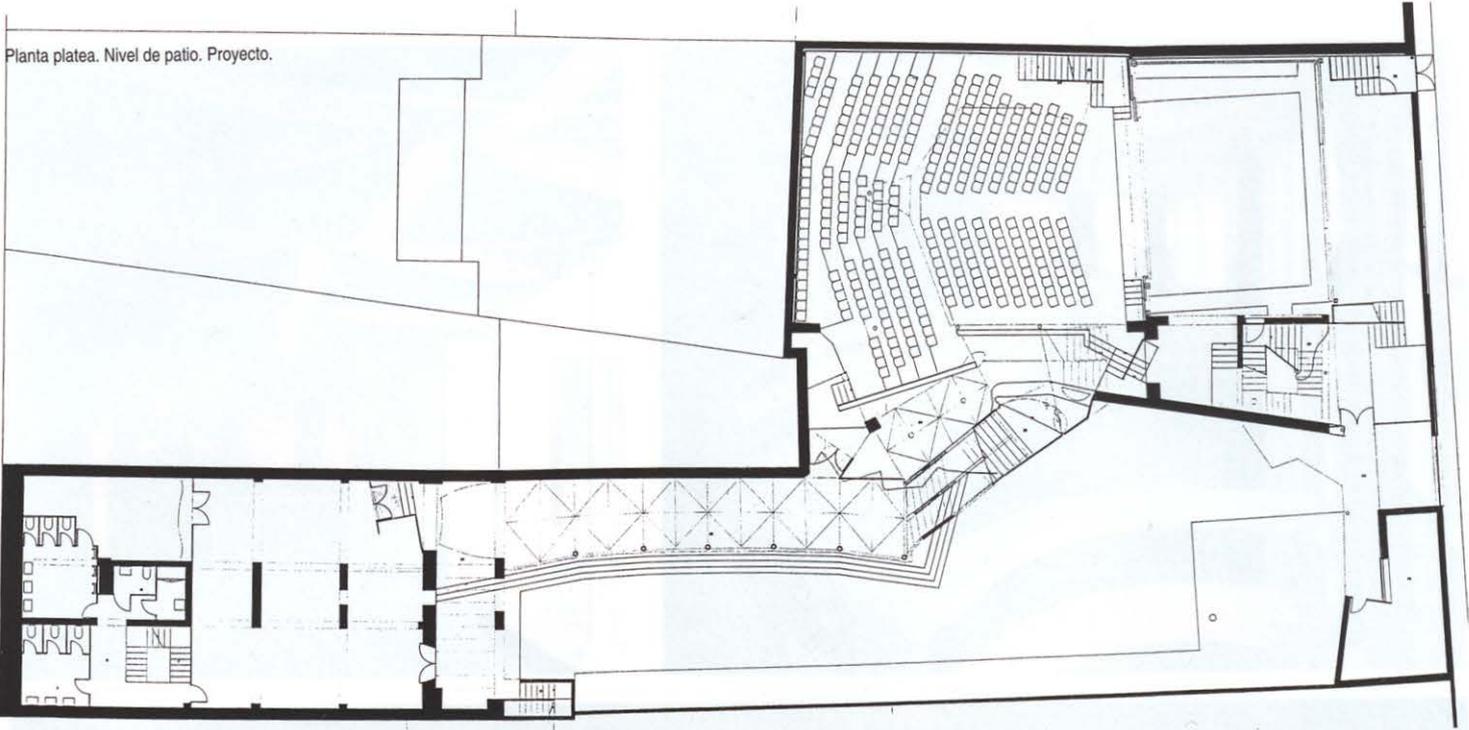
La restauración de esta obra (de la que no había documentación original, menos la propia, y que el mismo Jujol no acabó) ha sido compleja y delicada. Tan sólo puedo decir que toda la obra original de Jujol existente y aquella que se ha encontrado durante la construcción (pinturas, grabados, barandillas, pavimentos) se han preservado con la máxima atención posible; y que sobre el resto se ha actuado con la voluntad, por una parte, de responder a las necesidades de un teatro actual y, por la otra, de establecer un diálogo respetuoso y cordial con esta espléndida obra jujoliana. ■



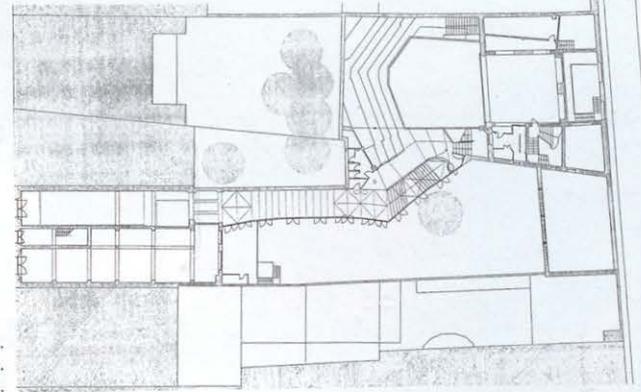
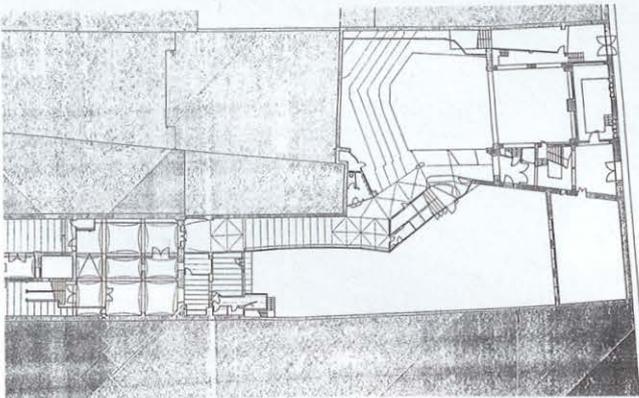
Plano de situación.



Planta platea. Nivel de patio. Proyecto.

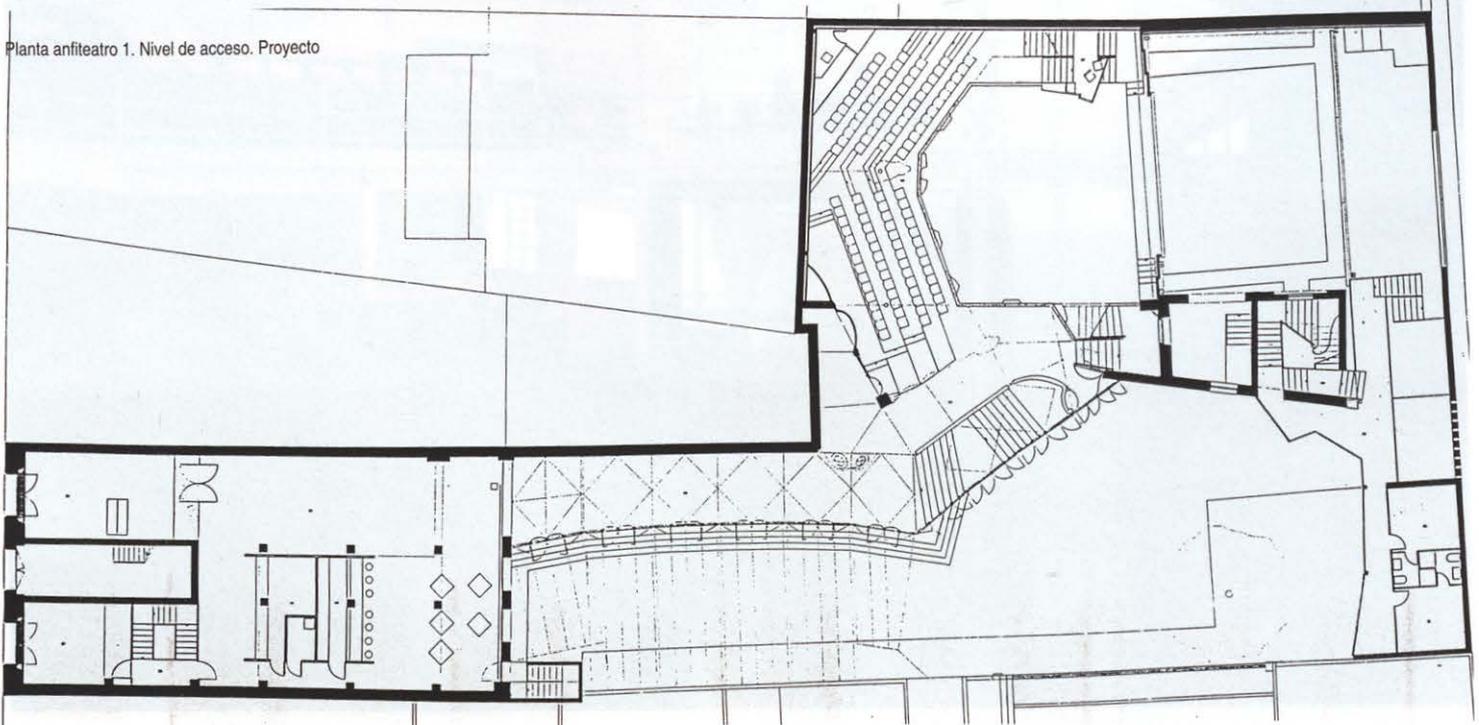


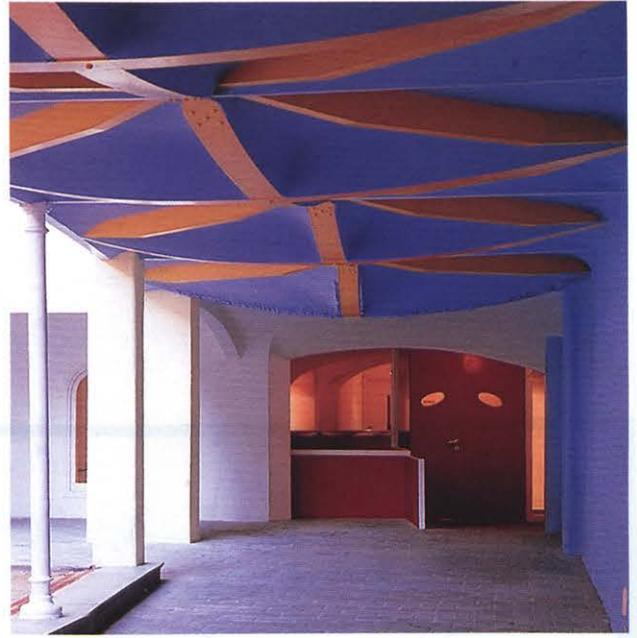
Planta platea.
Nivel de patio.
Estado actual.



Planta anfiteatro 1.
Nivel de acceso.
Estado actual.

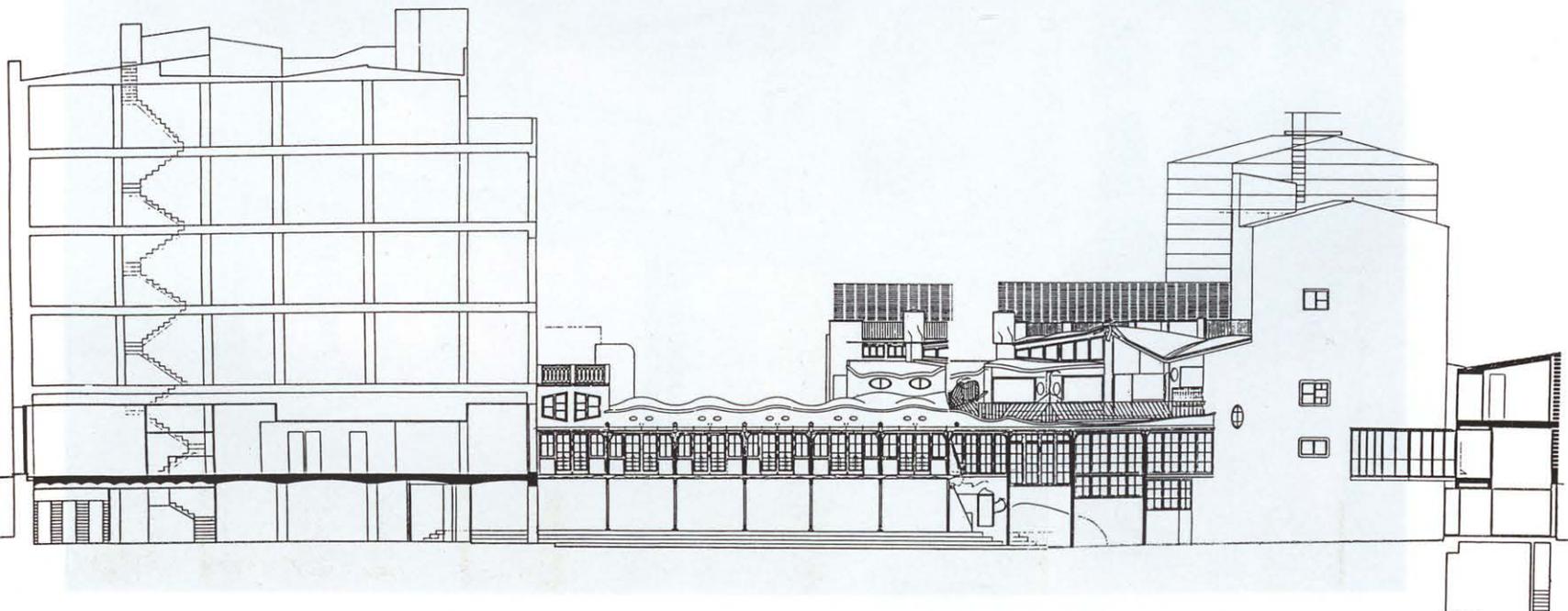
Planta anfiteatro 1. Nivel de acceso. Proyecto



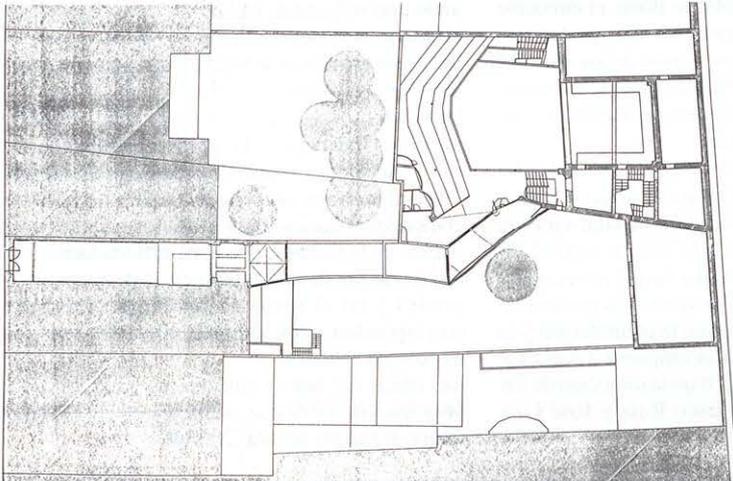
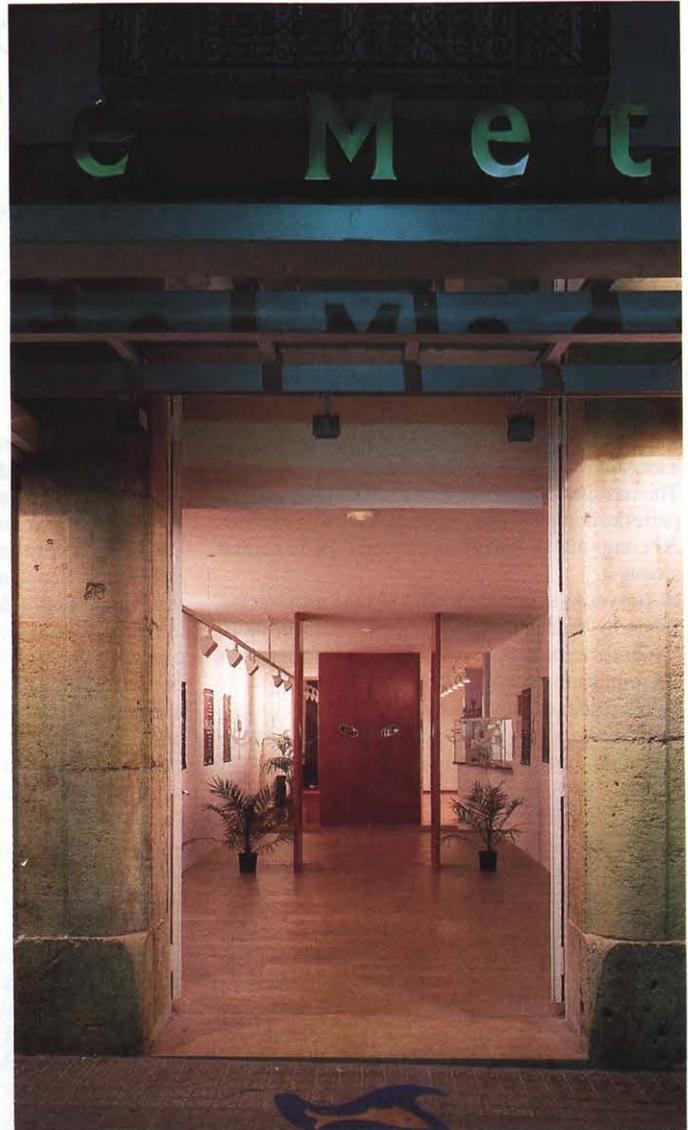




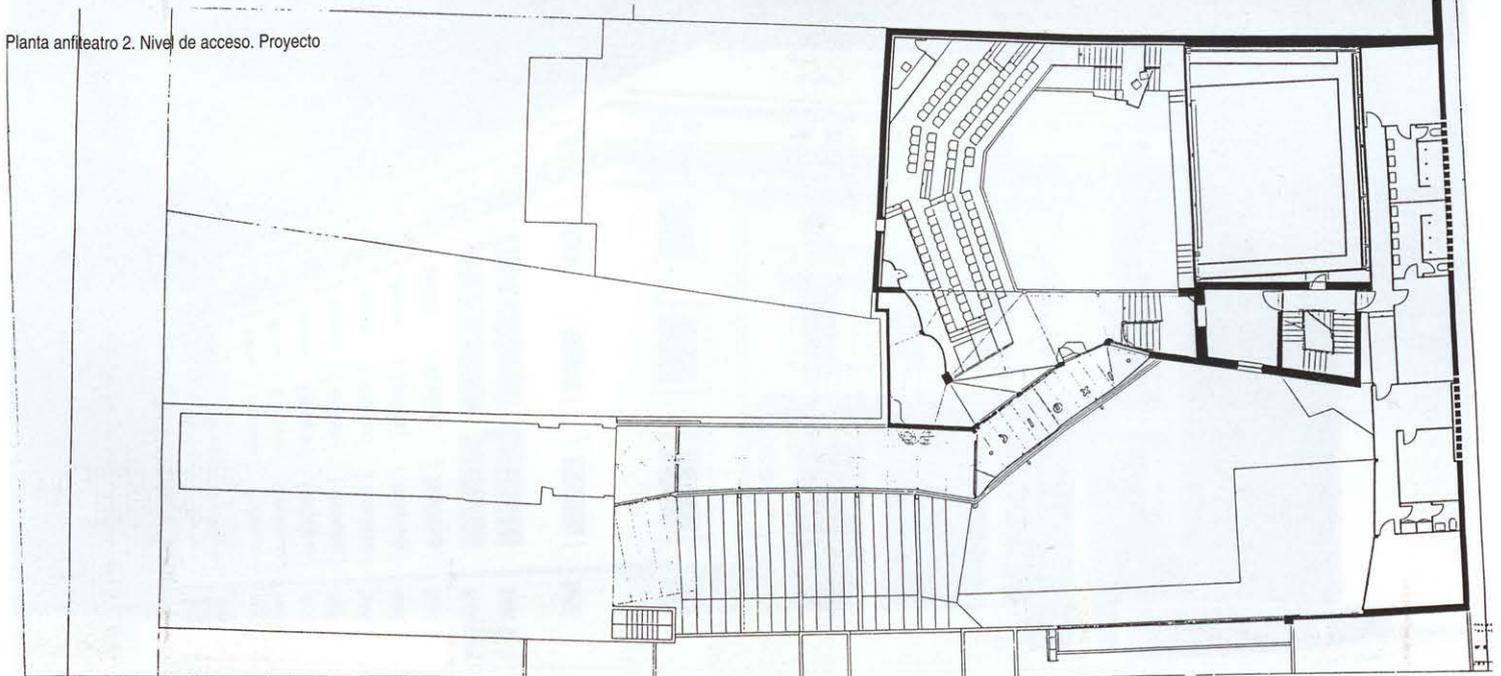
Sección longitudinal por patio. Proyecto







Planta anfiteatro 2. Nivel de acceso. Estado actual.



Planta anfiteatro 2. Nivel de acceso. Proyecto

Proyecto de reestructuración y rehabilitación del edificio de la embajada de España en Berlín.

Arquitectos: Jesús M. Velasco Ruiz y José Luis Íñiguez de Onzoño
Asesoría técnica: TYPSA
Fecha de proyecto: 1996
Fecha de comienzo de obra: 1999

El edificio está situado en el distrito de Berlín-Tiergarten, en la esquina formada por las calles Thomas-Dehler-Strasse y Lichtensteinallee, y forma parte del complejo proyectado a finales de los años 30 como nuevo barrio diplomático de la capital alemana.

El proyecto original es obra de los arquitectos Johann y Walter Krüger y fue redactado en 1938. Las obras terminaron en 1942 con la colaboración del arquitecto español Pedro Muguruza.

La planta del edificio tiene forma de "V", con dos lados desiguales y la entrada principal situada en un chaflán, que forma el vértice de la planta. El inmueble original tenía cuatro plantas sobre rasante y una superficie total construida de 6.000 m² aproximadamente.

Tanto las fachadas, construidas con piedra arenisca calcárea, como los espacios interiores, fueron diseñados con gran rigor dentro del estilo neoclasicista prusiano, sin apenas connotaciones modernas. Dentro de dicha tendencia, el edificio puede considerarse como un ejemplar de gran pureza y presenta abundantes detalles de notable refinamiento y un depurado diseño. Destaca en la composición el pórtico de doble altura, coronado

por una potente cornisa con balaustrada de piedra, que forma la entrada principal del edificio.

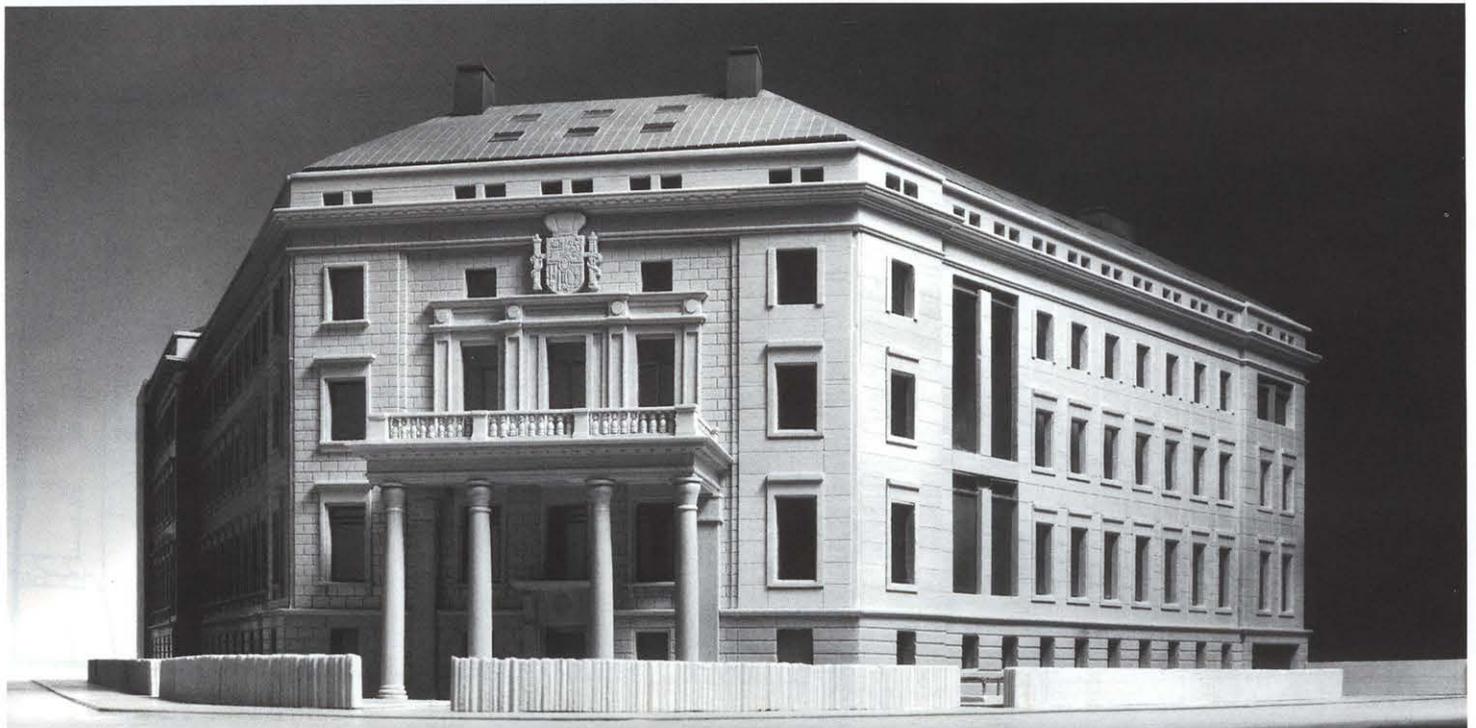
Durante la guerra, el edificio sufrió graves daños; producidos por los bombardeos y numerosos impactos de proyectiles y metralla. La esquina situada a la derecha de la entrada principal quedó totalmente destruida.

Al perder su función como embajada por el establecimiento de la capital en Bonn, el inmueble quedó sin utilización durante los años posteriores a la guerra, hasta que, a principios de los años 60, una de sus alas fue rehabilitada para su uso como Consulado General de España, quedando el resto en desuso hasta el presente.

En el año 1996, el Gobierno español decidió acometer las obras de reestructuración y rehabilitación del edificio para instalar en él la Embajada de España en la nueva capital de Alemania. Como resultado de un proceso de selección, se encargó el proyecto, la gestión de licencias, el asesoramiento en la contratación y la dirección de las obras a la empresa Técnica y Proyectos, S.A. (TYPSA), bajo la dirección de los arquitectos Jesús M. Velasco Ruiz y José Luis Íñiguez y Angulo.

El proyecto prevé una reestructuración total del edificio, para responder a un ambicioso programa de requerimientos dirigido a obtener una embajada a la altura de las exigencias del siglo XXI. En consecuencia, se mantienen únicamente las partes esenciales del monumento: la fachada "histórica", en la parte que no fue afectada por la reconstrucción de los años 60, y el cuerpo de entrada principal junto con su fachada y el pórtico. No obstante, en el diseño del nuevo edificio se han respetado las líneas compositivas del edificio original, así como el material de piedra con el que se van a revestir las fachadas, de forma que se establece una continuidad material y formal con las partes históricas que se van a rehabilitar, evitando los contrastes estridentes. Sin embargo, en el proyecto se ha buscado una clara diferenciación entre las partes antiguas y las nuevas de la fachada, que se manifiesta tanto en el diseño de los detalles como en el despiece de la piedra y en el resto de los materiales, que corresponden a los sistemas constructivos y la tecnología actuales.

Las obras del nuevo edificio han comenzado a principios de 1999 y se prevé su conclusión en el último trimestre del año 2000. ■



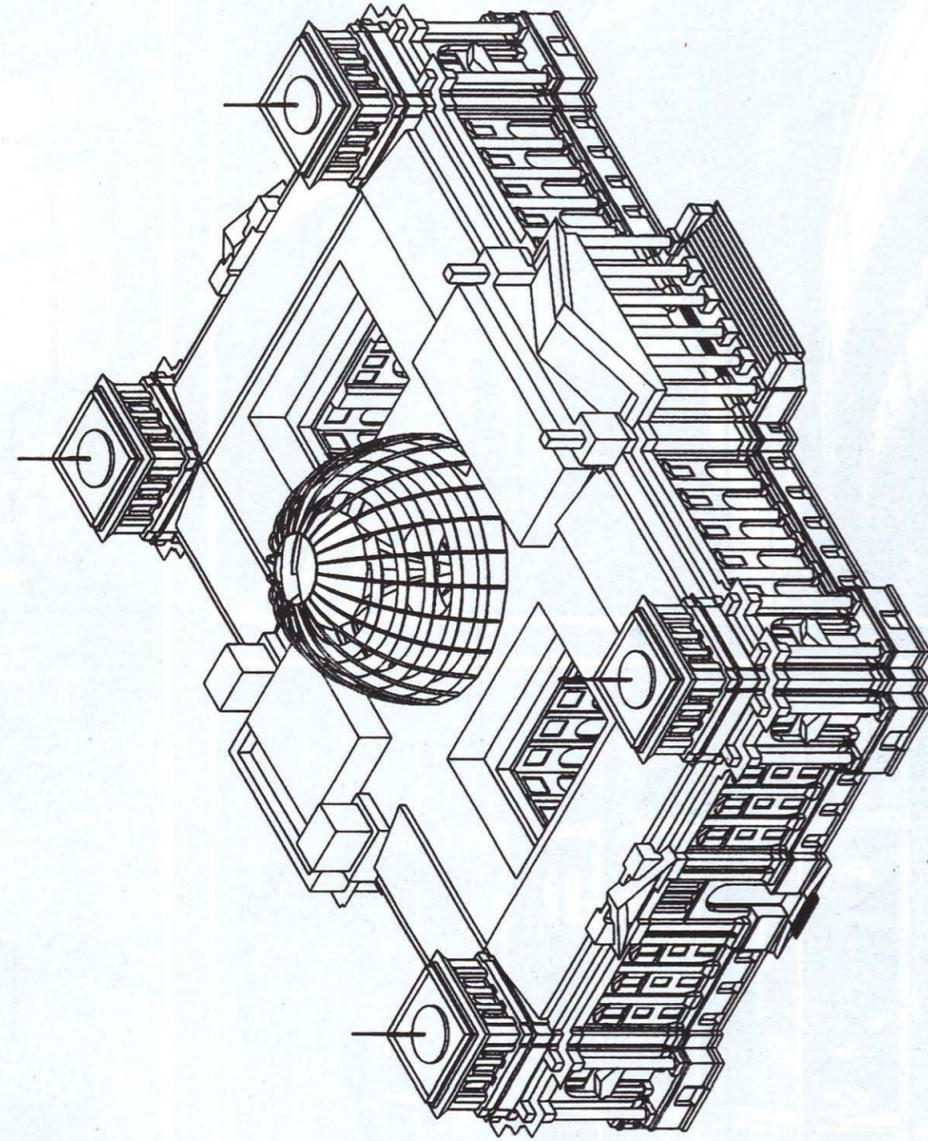
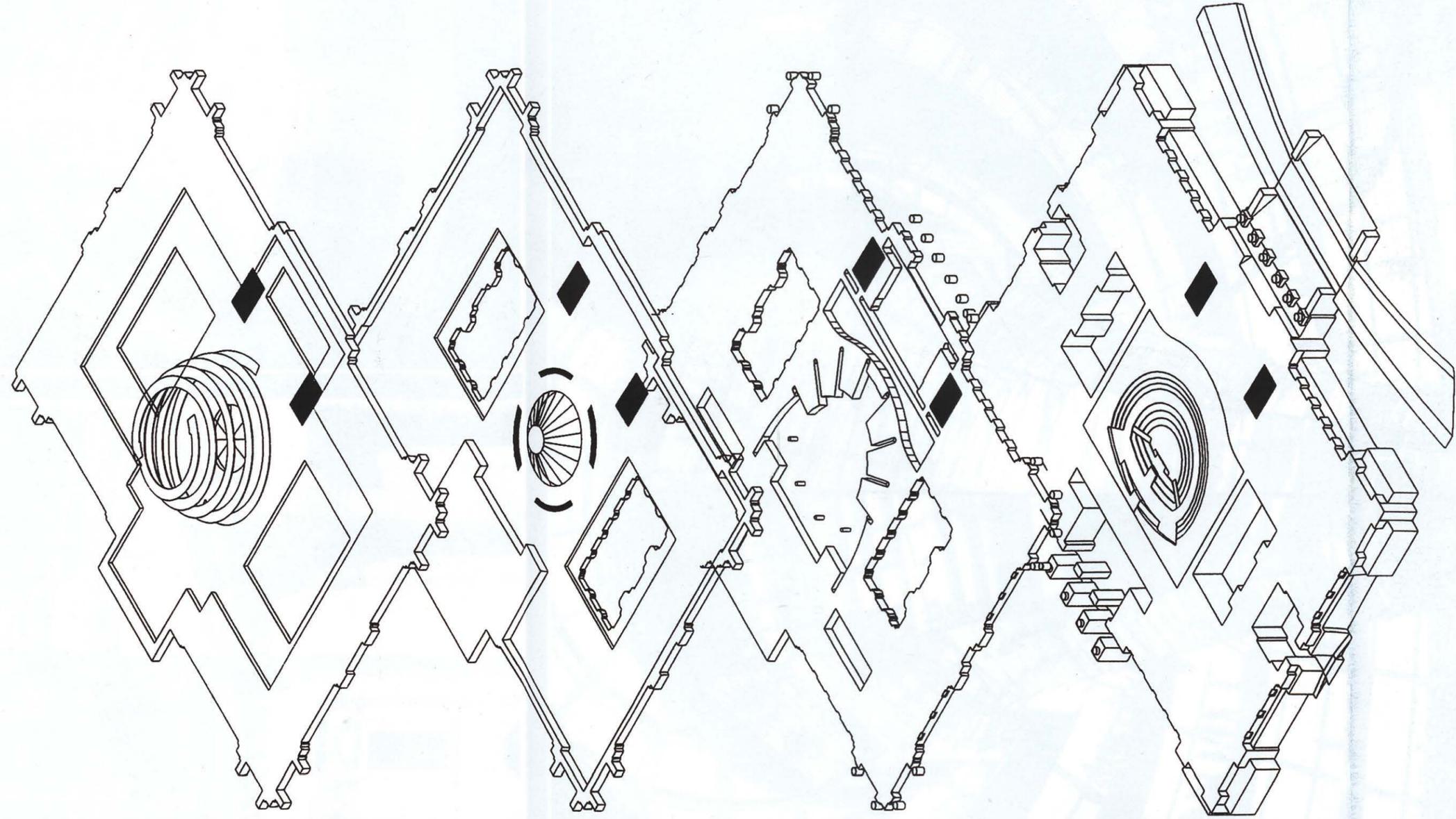
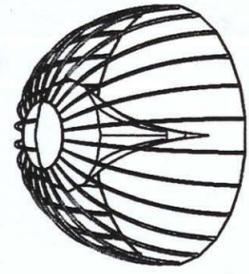


Estado actual del edificio. Arriba, ala del Consulado: rehabilitación de los años sesenta. A la izquierda, pórtico de la entrada principal. Abajo, detalle de la fachada original.

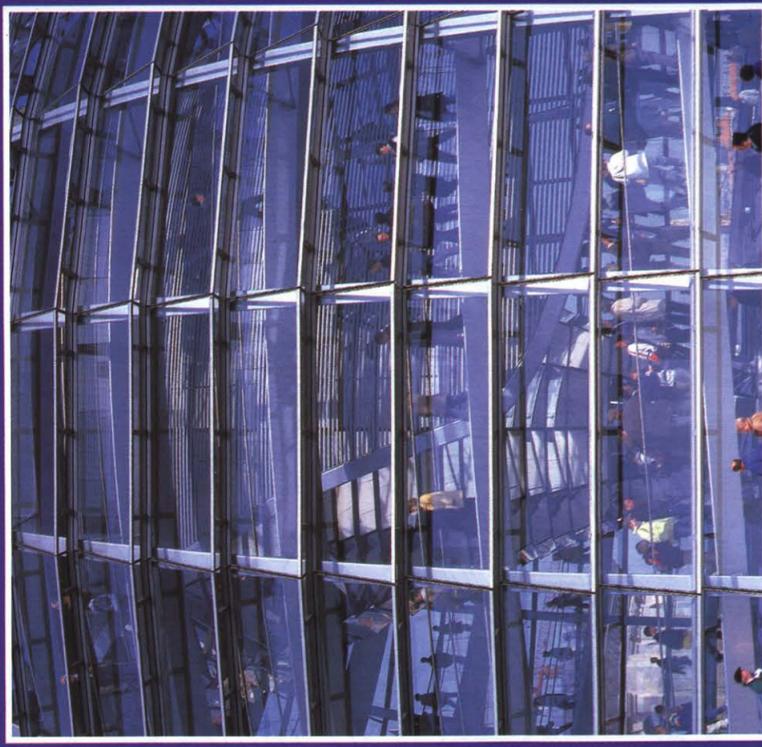
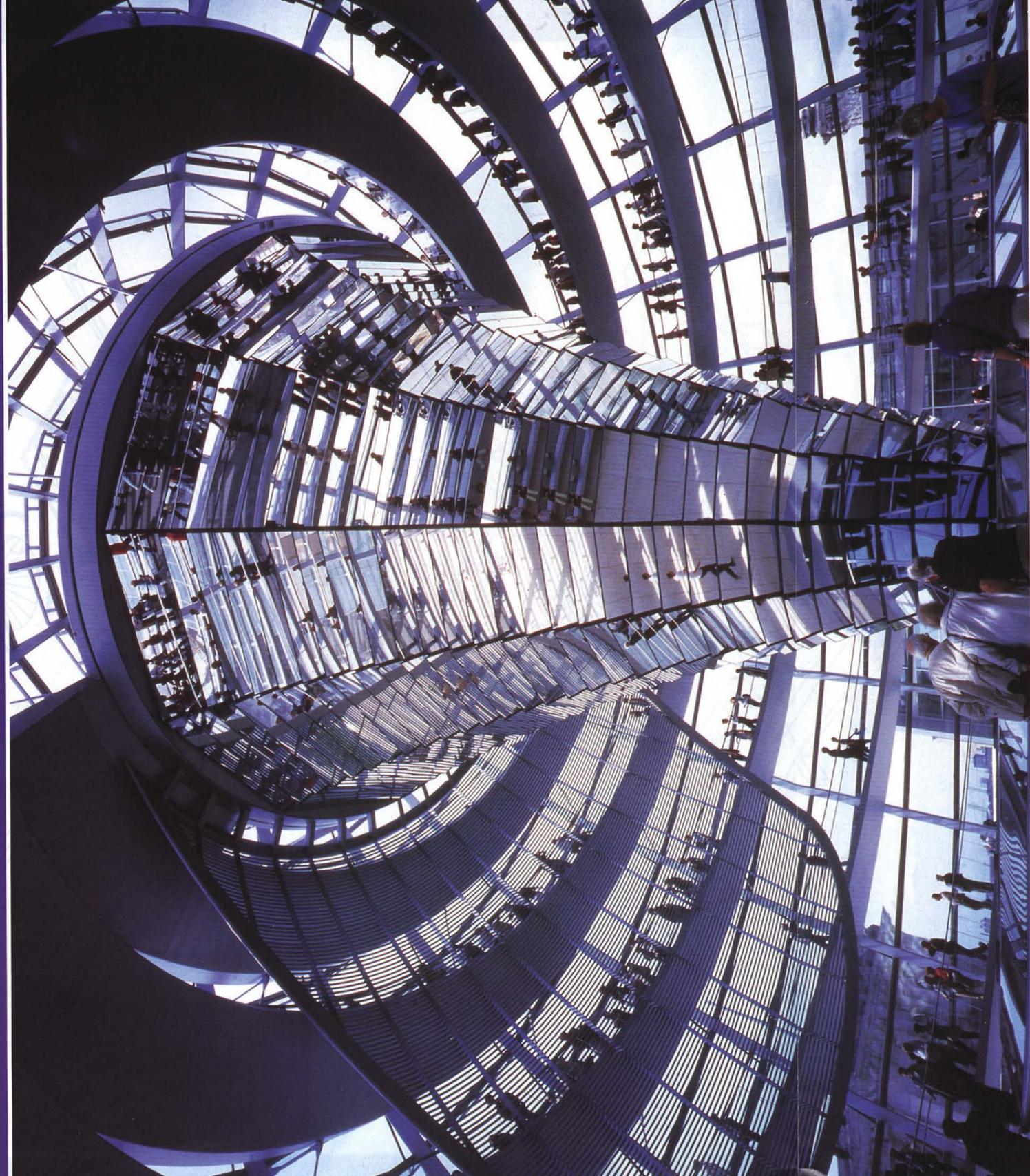
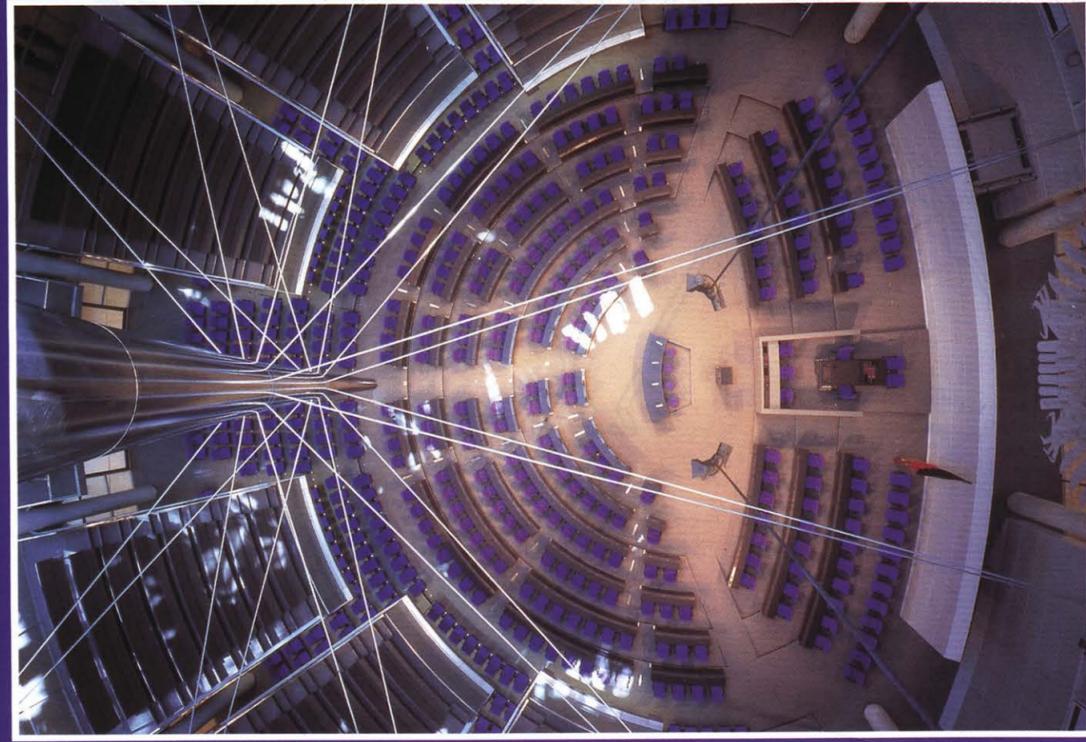




DEM DEUTSCHEN VOLKE



REICHSTAG - BERLÍN



Edificio plenario del nuevo Reichstag

BERLÍN

Arquitecto: Foster and Partners
Fecha del proyecto: 1992-1993
Fecha fin de obra: Septiembre 1997

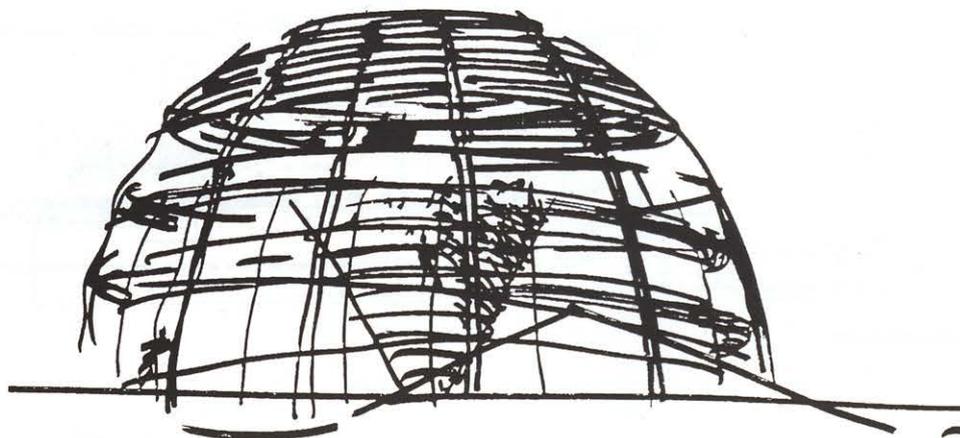
El trabajo de Foster and Partners para transformar el Reichstag en la nueva casa del Bundestag está basado en cuatro puntos conectados entre sí: la importancia del Bundestag como uno de los grandes foros democráticos internacionales; una mayor accesibilidad pública a los procesos gubernamentales; un entendimiento de la historia como una fuerza que da forma a los edificios así como a la vida de las naciones; un empeño apasionado por la ecología, que es fundamental para los edificios del futuro.

El edificio del Reichstag, del siglo XIX, había sido mutilado por los daños de guerra y posteriores reconstrucciones. La cúpula había sido demolida a mediados de los años cincuenta del siglo XX. Las fachadas habían sido restauradas en los años sesenta, pero perdieron gran parte de su ornamento durante el proceso. Lo que quedaba de los interiores históricos estaba disfrazado bajo una capa de cartón yeso y asbestos tóxicos, que tuvieron que ser retirados. Las memorias del pasado que aparecieron después de los trabajos de limpieza han sido preservadas, de forma que el Reichstag funciona como un museo vivo de la historia de Alemania. Seguimos la idea clara de conciliar los nuevos interiores con los antiguos. Las uniones entre la obra antigua y la nueva se expresan claramente, permitiendo que se lean las capas históricas del edificio.

El edificio reconstruido retoma pistas de la claridad del viejo Reichstag, reinstaurando las sutilezas de las alineaciones axiales de puertas y ventanas. Sin embargo, por otro lado se aparta radicalmente del original, perforándose las muchas capas del edificio y abriéndose a vistas y a luz. El cristal se usa en abundancia. Dentro de su masivo muro de piedra, el edificio es transparente y tiene todas sus actividades a la vista.

El acceso público y la apertura procesal han guiado el diseño. Es significativo que los gobernantes y el público entran al Reichstag como iguales, siguiendo el mismo camino. Se ha reabierto la entrada original por las grandes escaleras de acceso al oeste, para que la gente al entrar al edificio se enfrente con una vista directa de los asientos del presidente del Bundestag y del canciller.

El nivel parlamentario principal es reestablecido en la planta baja histórica o planta noble. La segunda planta contiene habitaciones para el presidente y el consejo de ancianos, mientras



Croquis de Lord Foster.

que el tercer piso alberga salas de reunión de los partidos y la sala de prensa, que dan vida al edificio cuando no hay sesión parlamentaria.

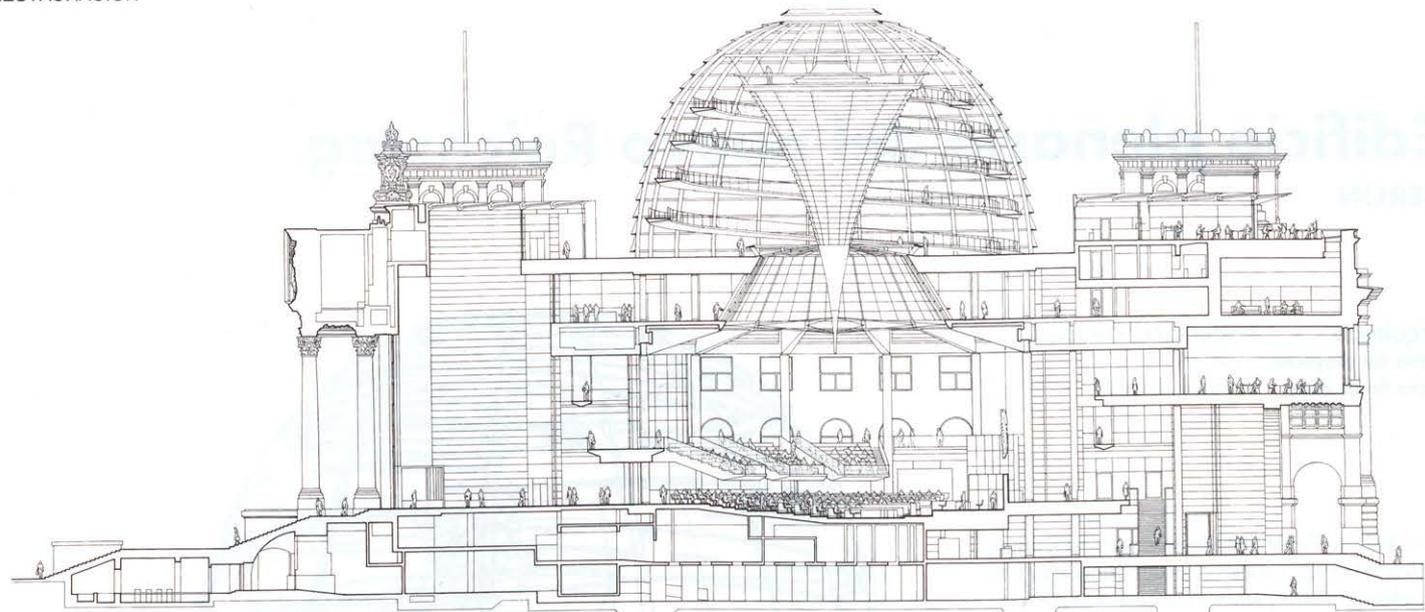
Por encima de estos niveles de trabajo, la zona pública se sitúa en la terraza de la cubierta, desde donde los visitantes tienen acceso a un restaurante y a la cúpula. Dentro de la cúpula, dos rampas gemelas helicoidales conducen a una plataforma de observación elevada, que ofrece una vista panorámica de la ciudad, además de ascender simbólicamente a la gente por encima de sus representantes políticos.

La cúpula fue concebida como una linterna, con

todas las asociaciones que ello implica. Es un elemento generativo en los trabajos internos del edificio y un componente clave para la iluminación y las estrategias de ahorro de energía. En su visión de arquitectura pública que mantiene el equilibrio ecológico, proporcionando energía más que consumiéndola, subyace una de las más intrínsecas expresiones de optimismo del edificio. Es también optimista en otro sentido: cuando cae la noche la gran burbuja de cristal que es la cúpula luce iluminada desde la sala de abajo y el edificio se convierte en un faro que señala la fuerza y el vigor del proceso democrático alemán. ■

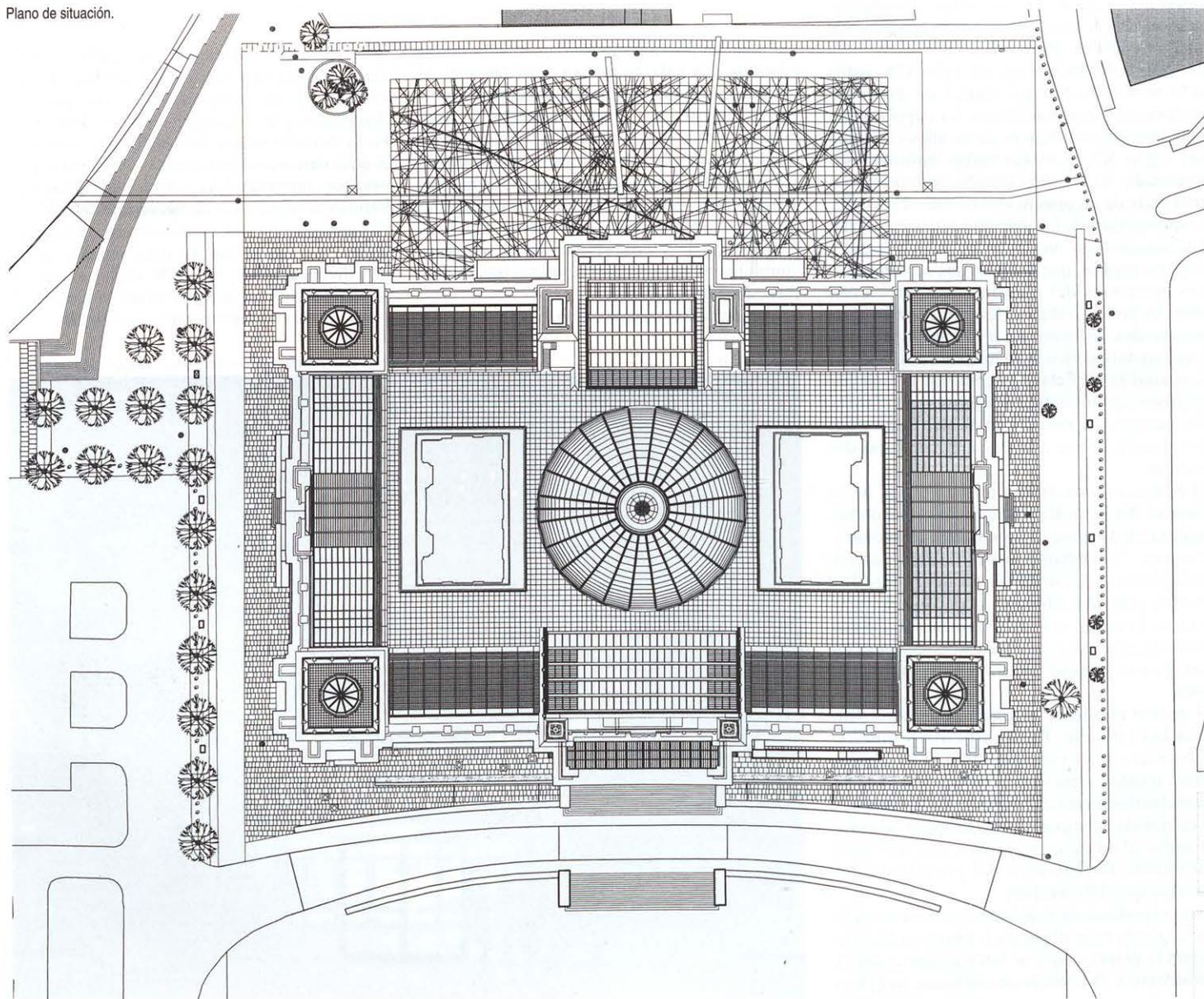
Vista de la Cámara Plenaria desde el vestíbulo oeste.

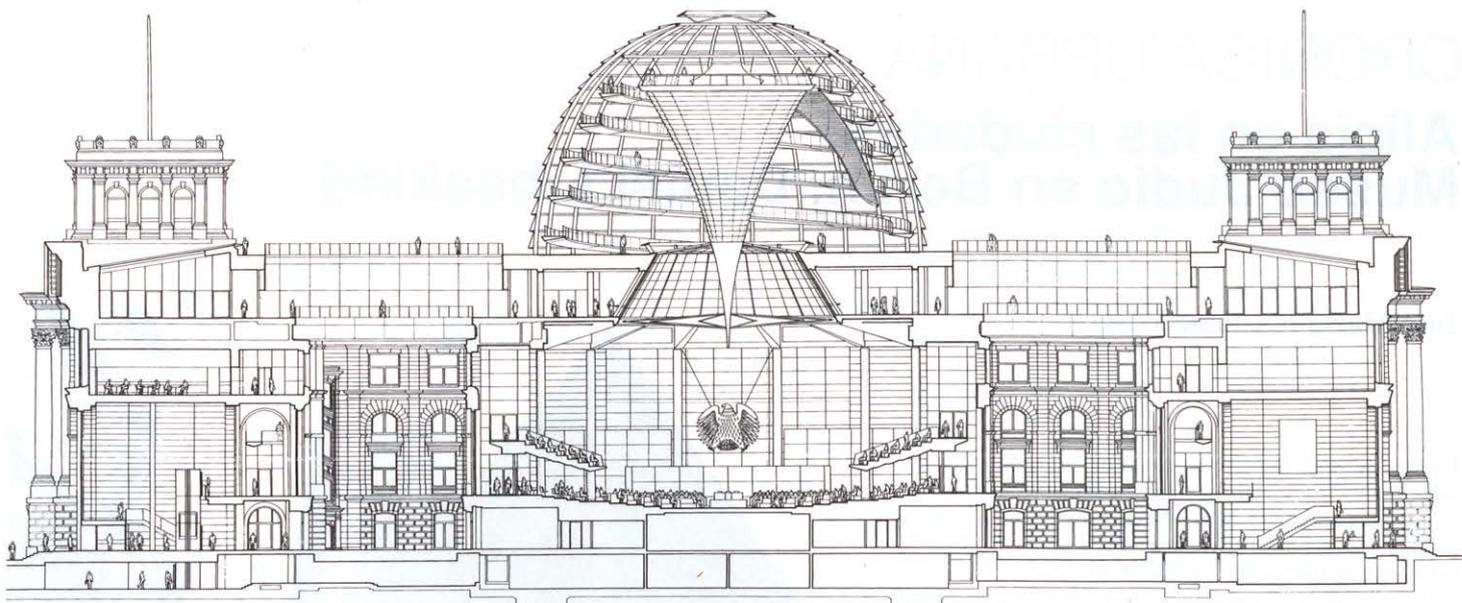




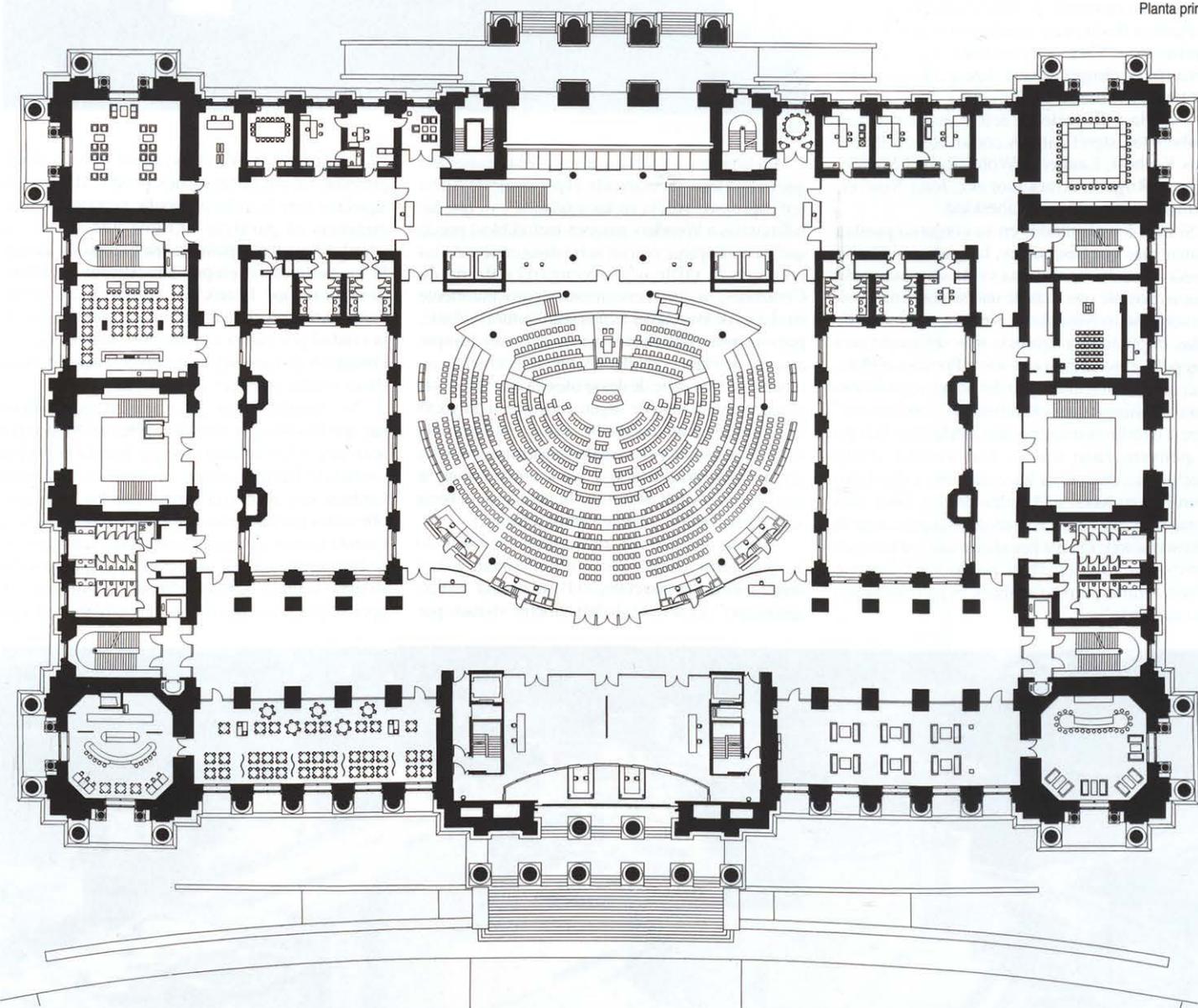
Sección transversal.

Plano de situación.





Sección longitudinal.



Planta primera.

CRÓNICA URBANA

Alicia en las ciudades: Museo Judío en Berlín, Daniel Libeskind

José María Fernández-Isla

Cientos de grúas recortan su silueta en “El cielo sobre Berlín”. Hasta tal punto que los ángeles de la famosa película de Wim Wenders tendrían dificultades para alzar el vuelo en una ciudad en perpetua transformación y donde de un mes para otro surgen nuevas muestras de la arquitectura más avanzada.

En este particular “curso del tiempo”, desde Postdamer Platz hasta Friedrichstrasse y sin olvidar la Plaza de la República, la enorme llaga que ha dejado el ignominioso muro de la vergüenza va cicatrizando mediante las sucesivas aportaciones de algunos de los más prestigiosos estudios de arquitectura. Esta concienzuda y germánica operación de cirugía urbana supera con creces las aventuradas actuaciones llevadas a cabo en el 92 por Sevilla y Barcelona; reúne, entre otros, a nombres tan significativos como: Renzo Piano, Hans Kolhoff, Lauber + Wöhr, Rafael Moneo, Richard Rogers, Arata Isozaki, Jean Nouvel, Norman Foster o Daniel Libeskind.

Si bien los resultados en su conjunto puedan resultar más que discutibles, la operación Berlín merece, cuando menos, una visita sosegada pese a que es posible que más de uno se encuentre con una sorpresa mayúscula; y, sin ningún género de dudas, el punto de referencia más sofocante será la ampulosa promoción en torno a Postdamer Platz. Precisamente allí, el apogeo del nuevo capitalismo liberal (el mismo que arroja bombas “inteligentes” sobre Yugoslavia mientras una indiferente Europa de pensamiento único, tan autista como reaccionario, disimula y hace que mira a otro lado) escenifica en torno a Daimler-Benz y Sony, dos megacorporaciones, el triunfo de la arquitectura de representación. Es una peculiar manifestación de nuevo cuño, cuyo lema bien podría ser: “observa; incluso admira; pero no analices, es solo fachada... pero me gusta”.



Debris Haus. Renzo Piano.

En la nueva capital de este país de las maravillas que es la Alemania unificada, el personaje de Alicia (en este caso “Alicia en las ciudades”, ya que las referencias a Wenders parecen ineludibles) puede que ya no tropiece con un surrealista conejo de las cinco de la tarde o una vengativa Reina de Corazones; lo que sí encontrará y particularmente en el área de Postdamer es una arquitectura brillante, pero sin lustre; desafiante a veces, pero casi siempre ausente de rigor; calculada y paradójicamente sin objetivos. Esta serie de desajustes da en exhibir sus vergüenzas a la hora de argumentar que el proyecto intenta renovar un modelo de ciudad vinculado a la vieja tradición europea, cuando únicamente consigue un parecido muy próximo al que se puede encontrar en el downtown de Houston, Texas (lo sé, debería ser “París, Texas”, ¡que le vamos a hacer!).

Puestas así las cosas, obviamente, el resultado se presenta como inevitable: serán estas imprecisiones las que entregan Postdamer al “amigo americano”. Es un tema habitualmente visitado por

el mejor cine de Wenders, aquel que no elude profundizar en la tensiones producidas por la atracción ante la cultura popular norteamericana; mientras en paralelo se tiene que asumir la vinculación real al espíritu de una Europa intelectual. Si los berlineses siempre demostraron un ligero desprecio por Frankfurt (peyorativamente Frankhattan, en clara alusión a la colonización de la ciudad por cierta arquitectura neoyorquina), Postdamer no hace más que convertir aquel dudoso chiste en una amarga y desazonada mueca.

No obstante, dentro del conjunto Daimler-Benz hay que reconocer la intención de Rafael Moneo por acercarse a las referencias que brinda la propia ciudad de Berlín; aunque en honor a la verdad también será necesario admitir que los resultados obtenidos por nuestro autor más internacional son, cuando menos, del genero lánguido. Sobre todo si se comparara con los argumentos propuestos por Rogers (la mejor actuación dentro de la zona) y su apuesta por una sugestiva solución high-tech, que





JOSE MARIA FERNANDEZ-ISLA



JOSE MARIA FERNANDEZ-ISLA



JOSE MARIA FERNANDEZ-ISLA

Arriba a la izquierda, patio interior de la Debis Haus. Renzo Piano. En el centro, Hotel Grand Hyatt. Rafael Moneo. A la derecha, esquina IMAX. Renzo Piano. A la izquierda, detalle de esquina del edificio Mercedes Benz Deutschland. Rafael Moneo. Abajo, Postdamer Strasse. Lauber + Wöhr. Al fondo, Hotel Grand Hyatt.



demuestra que a veces no solo es necesario atender al entorno, sino más bien al alcance del proyecto, para aproximarlos tanto a la propia realidad que lo rodea como al momento en que se produce.

Como sistemáticamente le sucede a Alicia en su viaje, la enfermiza atracción que produce el vértigo cuando se llega al borde del abismo trasparente del otro lado del espejo, en Postdamer se alivia de la forma más pueril, mediante un corto y estrecho bulevar que une aquella plaza con la dedicada a la legendaria Marlene Dietrich (un nombre de sonoridad inquietante: comienza como un susurro para acabar como un latigazo. Jean Cocteau dixit) Convendría ahora recordar que la fascinación provocada por aquel ángel azul que en vez de alas contaba con unas suntuosas piernas, consistía en reflejar como nadie la desarmante belleza de la moral sin virtud; por el contrario, Postdamer solo consigue alcanzar el nivel de un vacío ejercicio de virtuosismo amoroso.

Puesto así “el estado de las cosas”, la más reciente y seguramente más fascinante aportación a la nueva arquitectura es la apertura provisional del Museo Judío, con proyecto de Daniel Libeskind, arquitecto norteamericano de escasa obra, cuya aportación más reciente es la pequeña galería dedicada en Osnabrück (Alemania) a Felix Nussbaum, artista desaparecido en Auschwitz. Más recientemente, Libeskind ha ganado el concurso para la ampliación del Museo Victoria & Albert de Londres.

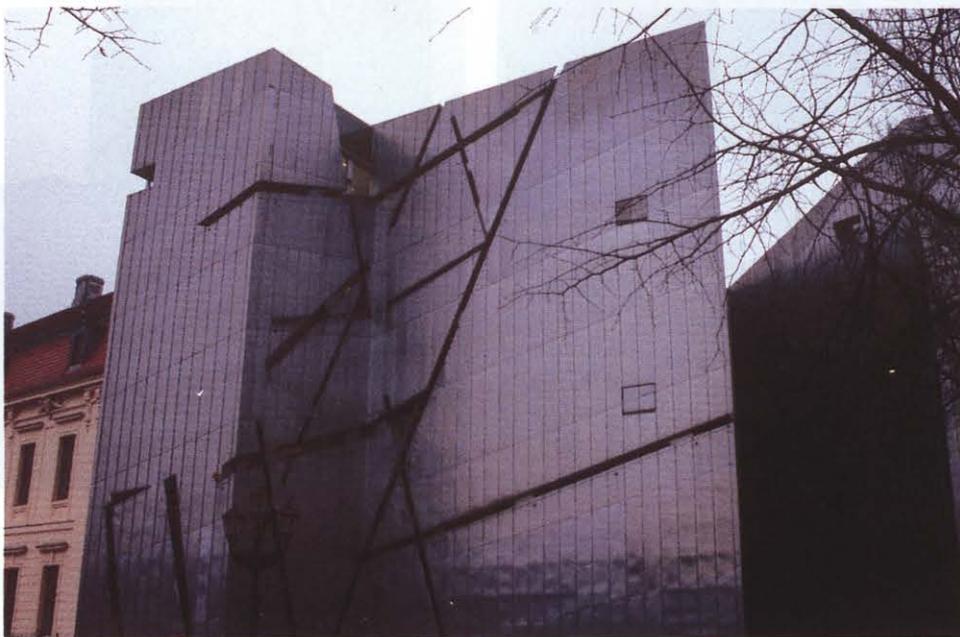
El Museo Judío plantea como opción un deconstructivismo melancólico, para una obra ante la cual es absolutamente imposible mantenerse indiferente. Uno no sabe qué admirar más en este edificio, si un planteamiento de una metáfora intelectual soportada en dos líneas, que dibujan el diseño de las plantas y resuelven la organización y relación de los espacios: una recta, pero rota en fragmentos, la otra, tortuosa, pero prolongada indefinidamente; o la inquietante belleza de sus fachadas de titanio, donde 288 distintos huecos de ventana se presentan como profundas cicatrices.

El propio Libeskind gusta de referirse a su proyecto como “Entrelíneas”, donde se deberá leer la aportación de la comunidad judía al desarrollo intelectual, económico y cultural de Berlín; como la necesidad de integración en la memoria colectiva de la ciudad. Así, el edificio presenta sólo dos accesos: desde el antiguo museo adyacente (la conexión se efectúa subterráneamente), o por la entrada que atraviesa el Jardín del Exilio, un espacio de resonancias líricas, compuesto por una sólida malla de 49 robustas columnas, inclinadas y realizadas con hormigón, en cuya copa se han plantado olivos procedentes de Rusia. Es una atmósfera donde se pretende recrear la sensación de desarraigo y desolación, favorecida por la inclinación de los distintos planos, y donde, como en muy pocos espacios arquitectónicos, convergen propuesta proyectiva con la realidad construida.

Todo esto, más unos despojados espacios interiores en blanco y negro como contrapunto al gris del hormigón de la estructura, convierte a este proyecto en una deslumbrante obra, largamente esperada desde aquellos bocetos iniciales de 1988, y (en esta ocasión con la complicidad de Antonioni) hace de la visita a Berlín un auténtico paseo “Más allá de las nubes”. ■



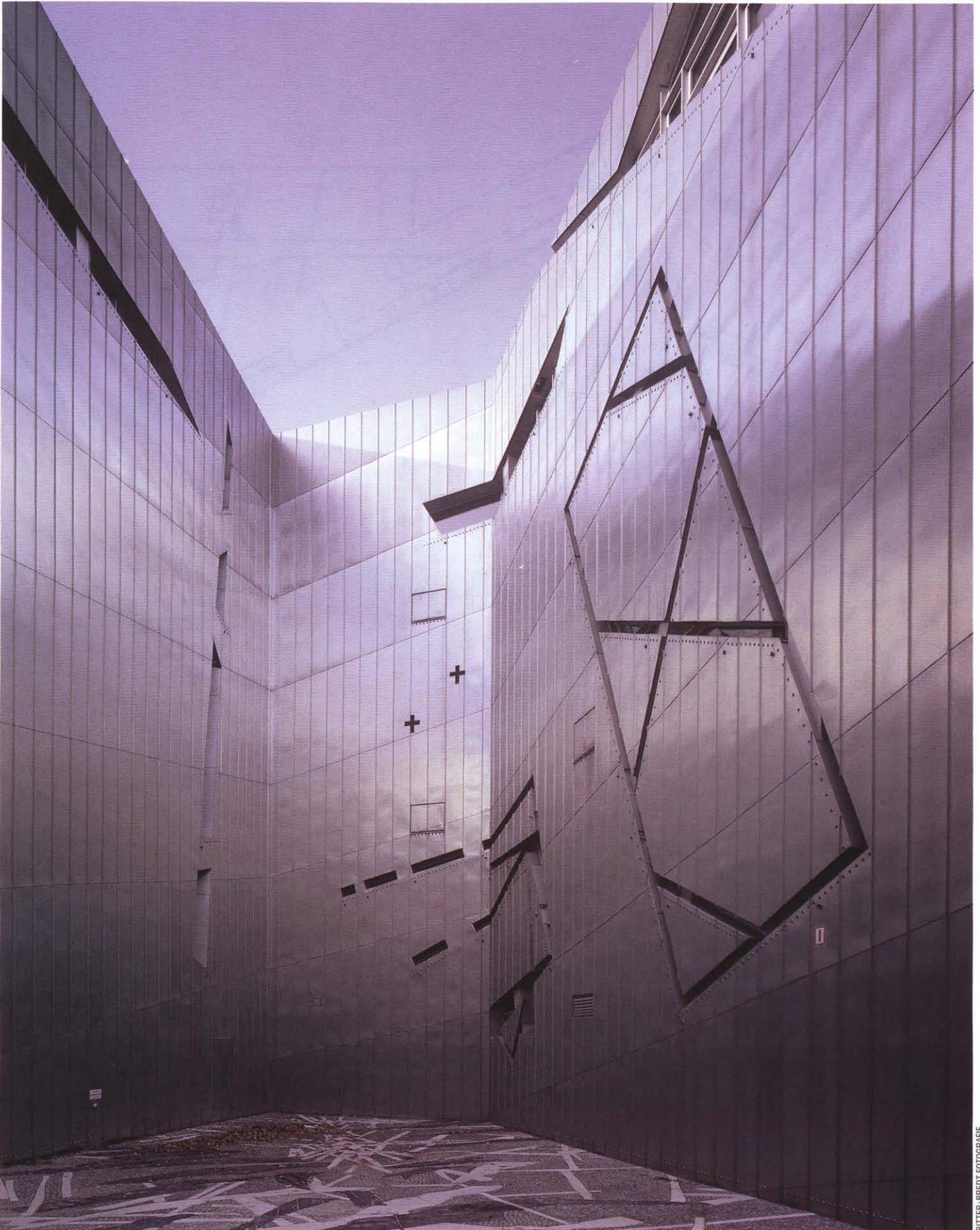
JOSE MARIA FERNANDEZ-ISLA

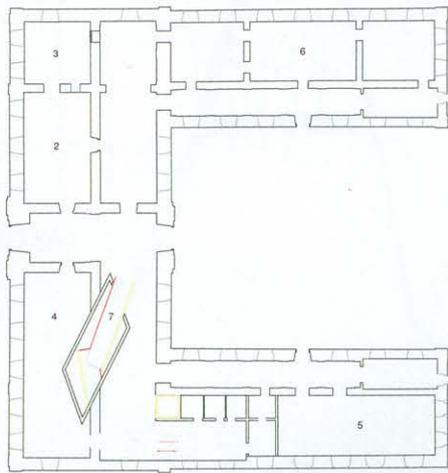
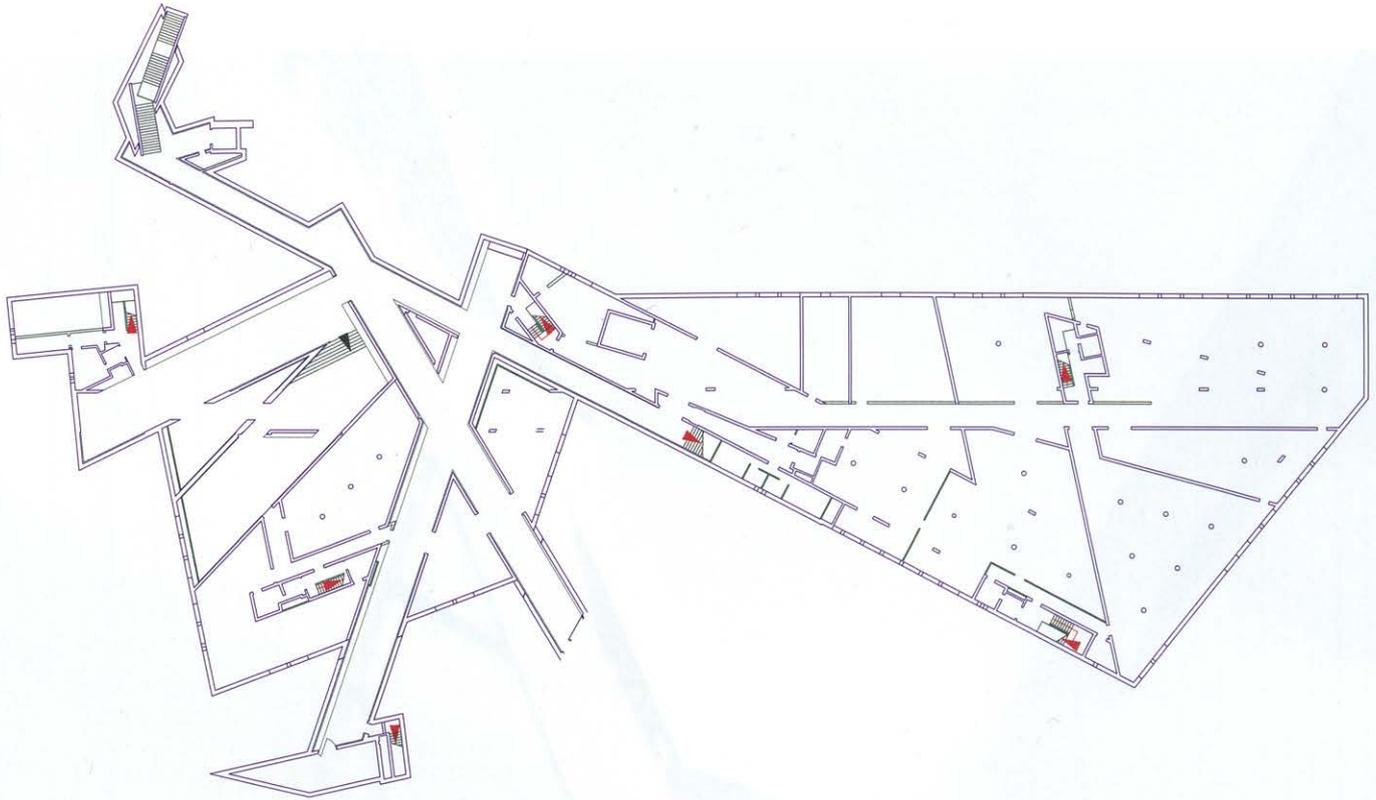


JOSE MARIA FERNANDEZ-ISLA

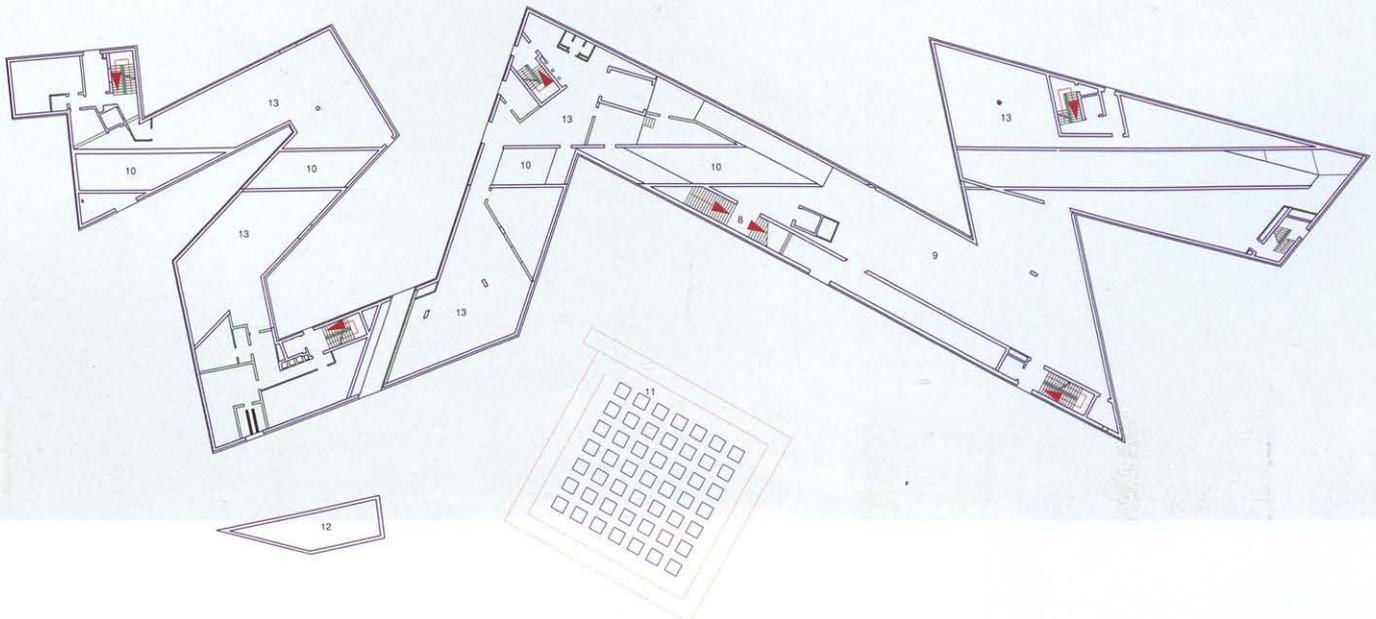


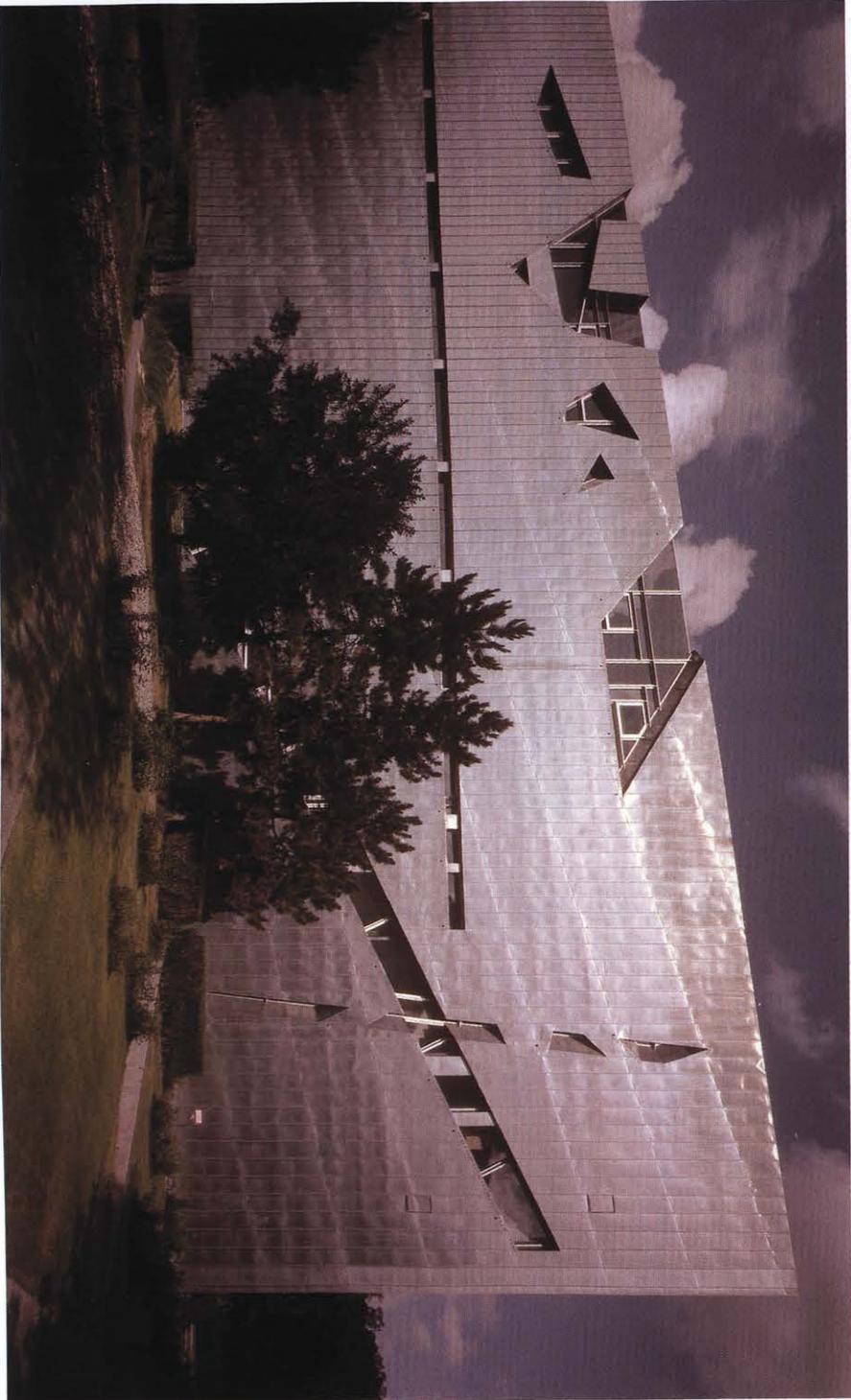
JOSE MARIA FERNANDEZ-ISLA





- LEGENDE
- 1 HAUPTINGANG
MAIN ENTRANCE
 - 2 KASSE
CASHDESK
 - 3 GARDEROBE
CLOAKROOM
 - 4 BUCHLADEN
BOOKSHOP
 - 5 VOTRAGSSAAL
LECTURE HALL
 - 6 RESTAURANT
 - 7 EINGANGSTREPPE
ENTRANCE STAIRCASE
 - 8 HA





BITTER+BREDT FOTOGRAFIE



BITTER+BREDT FOTOGRAFIE



BITTER+BREDT FOTOGRAFIE

CRISTAL LÍQUIDO

¿Son lugares los sitios web?

PERSPECTIVAS ARQUITECTÓNICAS
MAS ALLÁ DE LO CONSTRUIDO

Alfredo Calosci

En estos años nos hemos ido acostumbrando a ver salir los planos de un trazador, a trabajar por capas, a intercambiar archivos DXF y hasta a hablar con cierta familiaridad de megarhercios. Son todos síntomas ineludibles de una progresiva migración hacia lo digital de muchas prácticas cotidianas, un contexto en el que, como le gusta decir a Nicholas Negroponte, la circulación de bits substituye al transporte de átomos.

Desde una perspectiva profesional podemos considerar las innovaciones relacionadas con la difusión de las tecnologías digitales de diferentes maneras; podemos fijarnos en las nuevas herramientas para desarrollar con ellas trabajos de tipo tradicional o podemos entender el panorama que nos ofrecen como un interesante contexto material sobre el que realizar una serie de nuevas actividades de proyecto.

De un edificio no es sólo poderlo enseñar en imágenes antes de que sea construido. Cargar un edificio de valores simbólicos o semánticos y hacer de una construcción un sujeto dotado de personalidad propia y de cierta fotogenia cara a los medios de comunicación es parte integrante del trabajo de un arquitecto. Aunque cualquier exceso en esta faceta del trabajo pueda considerarse lamentable, no podemos renegar de una tradición que nos acompaña desde los orígenes mismos de nuestra profesión.

Un nuevo medio para un viejo trabajo

Entre las actividades tradicionales que más pueden verse impulsadas por las recientes innovaciones está la tarea de la comunicación del proyecto. Los arquitectos han sido desde siempre los principales publicistas de sí mismos; su familiaridad con las disciplinas de la representación y su peculiar formación, a la vez técnica y humanista, son importantes a la hora de comunicar los contenidos del proyecto a los promotores y a las demás partes implicadas, permitiendo en muchas ocasiones prolongar su actuación profesional más allá del simple hecho constructivo. Saber vender la imagen

de un edificio no es sólo poderlo enseñar en imágenes antes de que sea construido. Cargar un edificio de valores simbólicos o semánticos y hacer de una construcción un sujeto dotado de personalidad propia y de cierta fotogenia cara a los medios de comunicación es parte integrante del trabajo de un arquitecto. Aunque cualquier exceso en esta faceta del trabajo pueda considerarse lamentable, no podemos renegar de una tradición que nos acompaña desde los orígenes mismos de nuestra profesión.

Las expectativas levantadas por las tecnologías ligadas a la realidad virtual no dejan indiferente al mundo de la arquitectura; muchos han depositado en ellas la posibilidad de hacer vivir la experiencia de un recorrido virtual por espacios construidos y modelados exclusivamente en código binario. En lugar del esfuerzo necesario para hacer ver un edificio todavía virtual sería suficiente enfundarse casco, gafas y guantes para ir a ver su aspecto real antes de que salga del ordenador.

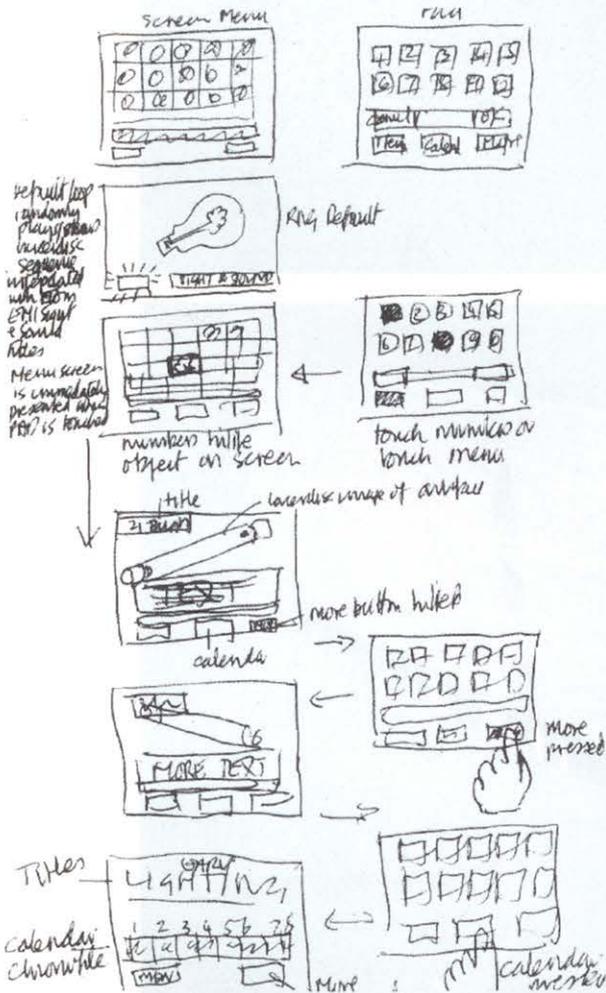
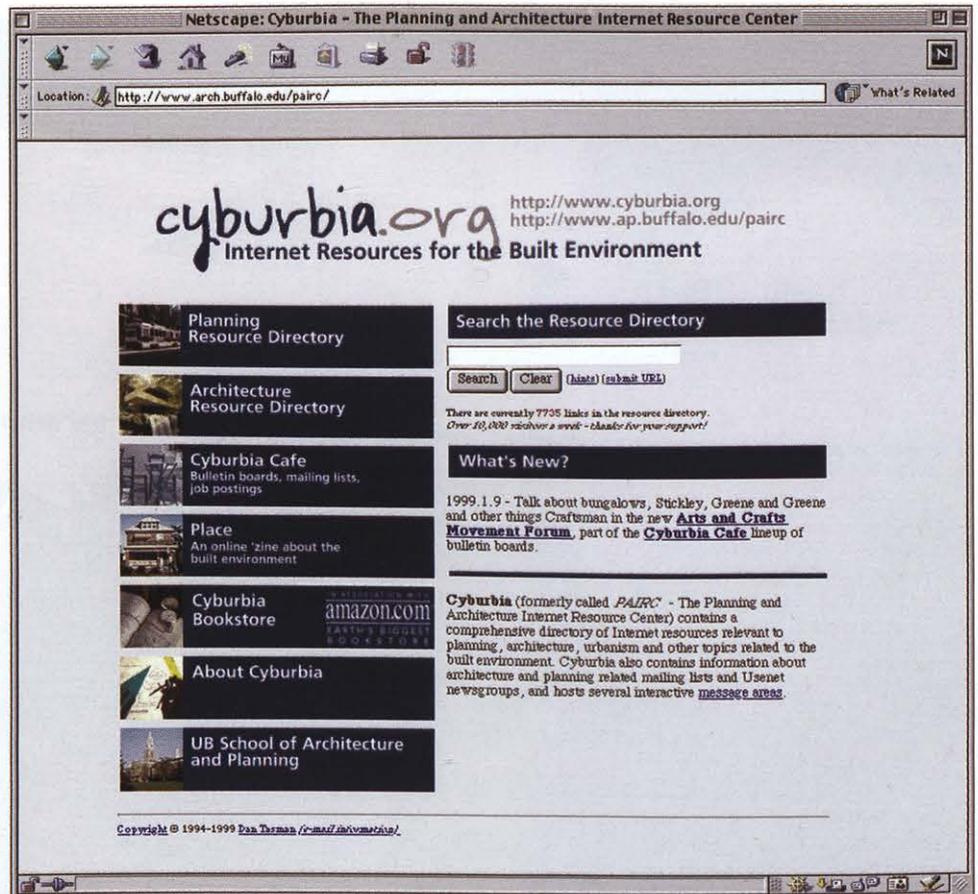


Imagen panorámica actualizada en tiempo real de las obras en la Postdammer Platz de Berlín.



Página principal de Cyburbia, un directorio sobre arquitectura administrado por la universidad de Buffalo (NY). (<http://www.cyburbia.org>)

Roma o el Pabellón de la Navegación de la Expo de Sevilla; materializar la arquitectura utópica de los arquitectos que se adelantaron demasiado respecto a su tiempo o que no supieron sintonizar con los promotores de su época, o simplemente acercarnos a edificios que nos pillan un poco lejos de casa.

Los últimos años han demostrado que hubo cierto exceso de optimismo respecto a los tiempos de desarrollo y maduración de estas tecnologías; es significativo que la revista *on-line C-Net*, haya clasificado el VRML (*Virtual Reality Model Language*), un lenguaje para transmitir por la red modelos tridimensionales, entre las diez tecnologías fracasadas de 1998. Esto no quiere decir necesariamente que algún día hablemos de las arquitecturas meta-virtuales como de las arquitecturas virtuales que nos prometieron y que nunca pudimos ver. La realidad virtual, en su versión más ortodoxa, permanece todavía en estado de *atracción de feria*, pero también lo fue el cine y tardó pocos años en convertirse en un popular medio de ocio y de expresión artística.

El actual estado del arte nos obliga todavía a *representar* la arquitectura que queremos comunicar; lo que ha cambiado radicalmente son el número de soportes a nuestra disposición y las modalidades de distribución. La codificación digital constituye actualmente un mínimo común denominador para la creación y la distribución de una amplia gama de soportes y de medios. Es lo que se denomina como fusión de los soportes: el fenómeno que nos permite trabajar desde un ordenador con textos, imágenes, modelos geométricos, sonidos o animaciones modificando una intangible secuencia de números codificados en *bits*. Esta versatilidad de los soportes digitales, que ha tenido un papel fundamental en la difusión de los ordenadores personales, ha dado lugar a las aplicaciones multimedia interactivas. En su corta historia, las ediciones digitales *off-line* sobre el soporte rígido de los CD-ROM han tenido ocasiones para ocuparse de temas relacionados con la arquitectura. Se trata generalmente de monografías o de obras de referencia, dos géneros comunes en esta clase de publicaciones, que han surgido casi siempre como iniciativas editoriales y sólo en algunos casos por iniciativa autónoma de los arquitectos o de las entidades interesadas.

Jorge Sainz resumía de forma eficaz en esta misma revista los pasos que nos encaminan hacia una nueva experiencia de la arquitectura en lo que se refiere al mundo de la publicación y de la divulgación. Contar una arquitectura, o la obra de un arquitecto, ha sido desde siempre una operación *multimedia*. La utilización conjunta de textos, dibujos, maquetas, fotos, fotomontajes y esquemas es práctica común, con independencia de que el soporte de distribución final sea o no sea digital.

Las ediciones digitales nos ofrecen la posibilidad de articular de forma creativa nuevas narraciones sobre la arquitectura; estimulan varios sentidos a la vez y dejan la libertad de escoger nuestro propio camino hipertextual entre la información que se nos ofrece.

Realizar una aplicación multimedia es algo más complejo que diseñar pantallas y colocar iconos. Organizar la arquitectura de los datos, determinar las modalidades de consulta, establecer las funciones de una aplicación y generar los

elementos que desde la pantalla nos permiten llevar a cabo todas estas operaciones, son actividades que requieren una clara visión general de las finalidades de una aplicación y un profundo conocimiento de los límites y de las potencialidades de los medios a disposición; por todo esto precisan de un proyecto.

Aunque el contenido de los CD-ROM sea estrictamente digital su distribución sigue dependiendo del transporte de *átomos*. La difusión de las tecnologías de redes ha supuesto un cambio radical en la distribución de la información en soporte digital y una transformación cualitativa considerable en su modalidad de utilización. A diferencia de otros medios de edición, las tecnologías de redes nos ofrecen un esquema de distribución flexible donde es posible actualizar y personalizar la información publicada en función de los usuarios, que pueden ser muchos, pocos o uno. La comunicación en Internet es, a la vez, local y global; estos dos extremos representan el principal punto de fuerza de esta nueva modalidad de publicación; en la WWW tenemos casi las mismas posibilidades de encontrar un directorio exhaustivo de las escuelas de arquitectura del planeta como de dar con la página personal de un arquitecto ticinés.

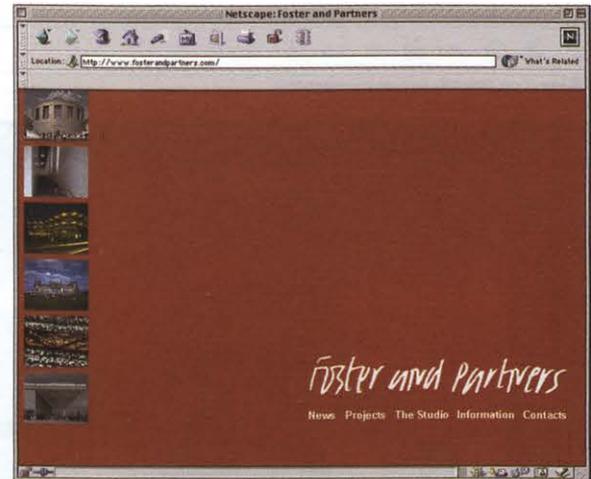
Mantener un *portfolio* de nuestros trabajos en la WWW no generará colas de potenciales clientes a la puerta de nuestro estudio, pero puede ser una manera eficaz para ampliar la utilidad de las tarjetas de visita.

Organizar en soporte digital los elaborados de presentación de nuestros proyectos es una buena manera para agilizar su distribución. El tiempo y las circunstancias establecerán si podemos conformarnos con pocas imágenes y una buena memoria de arquitectura o si la trascendencia del proyecto justifica un mayor despliegue de medios, como una presentación multimedia o el mantenimiento de un sitio web para seguir el desarrollo de las obras.

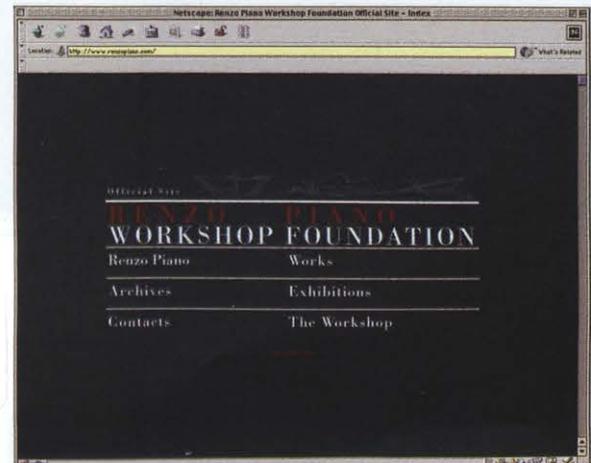
Aunque no sean numerosos, ya existen bastante ejemplos de estas iniciativas: para seguir los trabajos en la Postdammer Platz de Berlín y las obras para la Expo de Hannover del año 2000 basta con asomarnos a las ventanas de nuestros ordenadores.

Los *sitios de proyecto* ('project sites'), dedicados al seguimiento de las distintas fases de un proyecto, constituyen un buen ejemplo de la versatilidad ofrecida por la WWW.

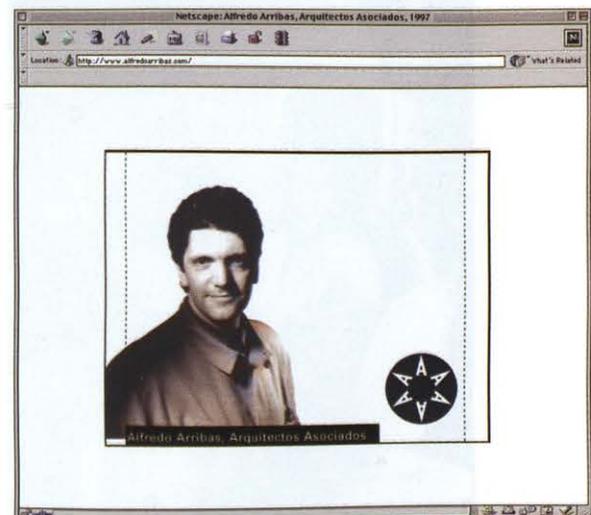
Los sitios de proyecto se configuran como un canal de comunicación entre el cliente y los demás profesionales que participan en la realización de una determinada tarea. La planificación de las fases de trabajo, el directorio de los participantes, las comunicaciones urgentes, las entregas parciales y el intercambio de productos intermedios, aparecen publicados en estos sitios de acceso restringido. Se trata de la lógica extensión a la red de las funciones de muchas aplicaciones de gestión de proyecto, en las que el correo electrónico tiene un papel fundamental para garantizar la participación y la colaboración de las partes implicadas. El correo electrónico ha sido, sin duda, la función de mayor aceptación entre los *internautas* de las muchas ofrecidas por Internet. Su futuro ya no está ligado exclusivamente al uso de un ordenador; si se sigue



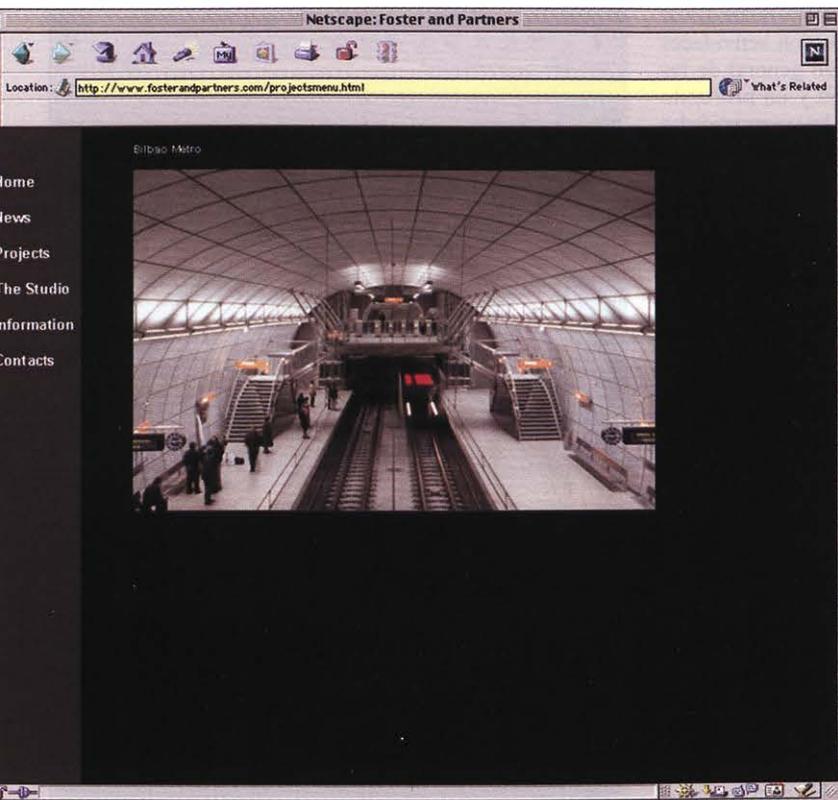
Página principal del sitio en la red de N. Foster y Asociados (<http://www.fosterandpartners.com>)



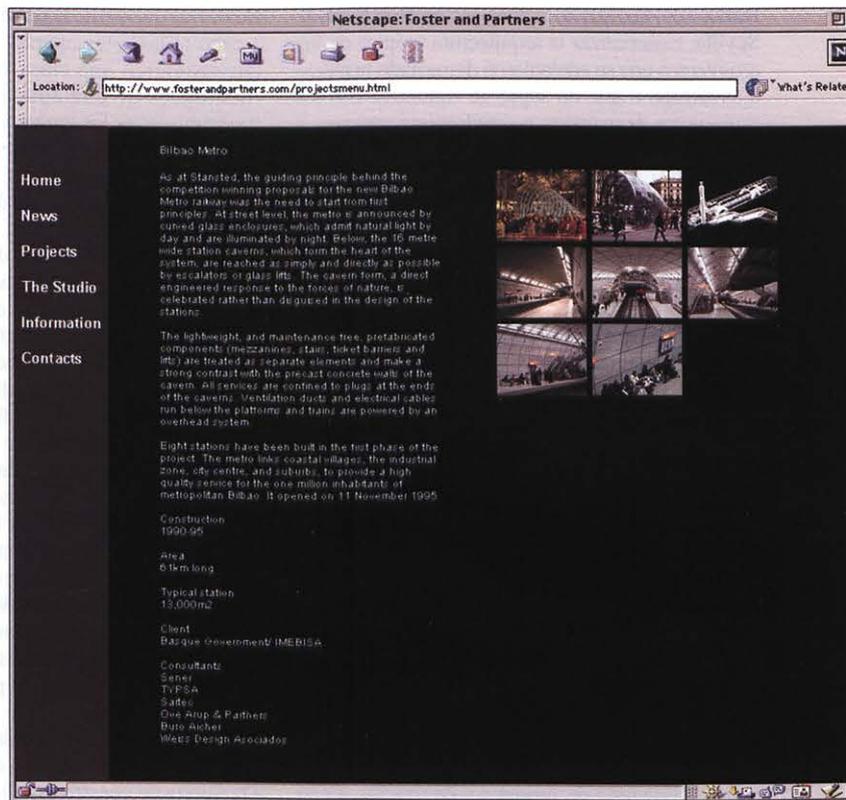
Página principal del sitio en la red de Renzo Piano (<http://www.renzopiano.com>)



Página principal del "portfolio" en la red de Alfredo Arribas y Asociados (<http://www.alfredoarribas.com>)



El proyecto del metro de Bilbao en el sitio de N. Foster y Asociados.



Sensorama, una máquina analógica para simular recorridos virtuales.



manteniendo el ritmo con el que crece el número de dispositivos conectados a la red no sólo podremos leer nuestros mensajes desde el teléfono móvil o el reloj, sino también desde el televisor o entre un ciclo y otro de la lavadora.

Los sitios de proyecto funcionan de hecho como un buzón compartido por los colaboradores de un mismo proyecto donde confluyen las notas y a los Post-it de los tableros de cada oficina. Su uso permite reservar las rondas de llamadas telefónicas para situaciones urgentes y nos ahorra tener que enviar una copia de nuestros mensajes para cada colaborador. Con el paso del tiempo estos sitios se convierten en el archivo donde están almacenados tanto los pasos intermedios como los resultados finales de un proyecto, cumpliendo además con una importante función de documentación.

Si entregar nuestros proyectos en formato DXF u otro formato digital pertenece a nuestro presente, es probable que en un próximo futuro se nos pida simplemente que remitamos la dirección del sitio de nuestro proyecto.

Nos damos cuenta de que la producción de sitios web va dejando de ser lo que se ha denominado *brochure-ware*, es decir, la publicación electrónica de folletos de autopromoción enriquecidos con teclas animadas, para convertirse en algo radicalmente más complejo. La WWW ya no es sólo una red de documentos, sino que parece cada vez más una red de aplicaciones. No se trata ya de buscar y consultar informaciones publicadas, sino de efectuar con ellas un número mayor de operaciones distintas. Distribuir y organizar la información en una estructura funcional es parte fundamental del trabajo de realización de un sitio web y presenta

no pocas similitudes con el proyecto de algunas tipologías arquitectónicas.

Si pensamos en el esquema funcional de una biblioteca tradicional y lo comparamos con el de una biblioteca *on-line* podemos notar como en buena parte son perfectamente intercambiables. Son estas similitudes funcionales las que hacen que los *sitios web* se parezcan de alguna manera a determinados *lugares* y por eso se nos plantea la posibilidad de reorientar nuestra actividad de proyecto hacia estos *otros lugares*, como las tiendas virtuales, los bancos *on-line* o los museos digitales.

Viejos métodos para nuevos proyectos.

Vincular de manera exclusiva la figura del arquitecto con el mundo de la construcción sería tan incorrecto como creer que la *cultura* del proyecto es patrimonio exclusivo de nuestra profesión.

La cultura del proyecto, la capacidad de prefigurar una arquitectura de elementos materiales y de procesos productivos para cumplir con un programa inicial, nos hace miembros de una familia más amplia, que incluye a ingenieros, diseñadores industriales y gráficos, urbanistas y otros profesionales, en un campo del saber y del actuar que tiene sus generalistas y sus especialistas.

No faltan en la historia de la arquitectura ejemplos de profesionales que han sabido aplicar con éxito sus métodos de proyecto para dar respuesta a nuevas exigencias en un contexto en rápida transformación. Tal vez el caso más emblemático sea el de la labor de Peter Behrens para AEG.

El sector electromecánico representaba en su época la vanguardia de la innovación tecnológica;

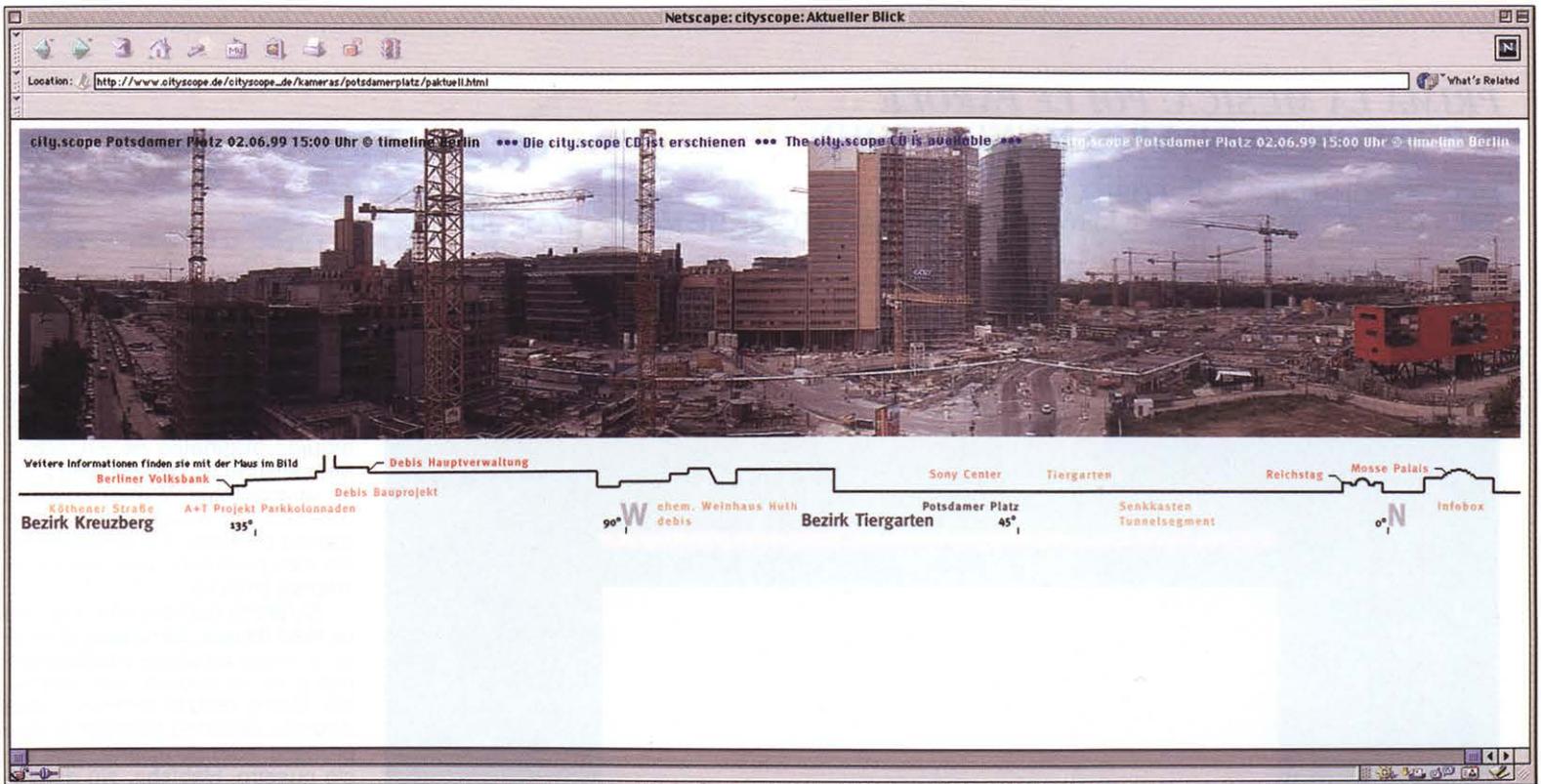


Imagen panorámica actualizada en tiempo real de las obras en la Postdammer Platz de Berlín.

la producción industrial de bombillas y electrodomésticos se encontraba en sus inicios, no se hablaba de diseño industrial sino de *artes aplicadas* y dotarse de una *imagen corporativa* empezaba a ser una exigencia real, aunque de forma implícita.

A partir de la Exposición Internacional de Turín de 1907, y en muy pocos años, Behrens se ocupará de la definición de la imagen de AEG en sectores tan variados como la realización de material impreso, el proyecto de productos técnicos y de consumo, la decoración de la red de puntos de venta y la construcción de edificios destinados a la producción y a la administración de la empresa. Lo que hace de este arquitecto un diseñador en el sentido más amplio y moderno del término no es tanto la variedad de su campo de acción como la coherencia en la aplicación de una misma metodología a contextos tecnológicos y materiales distintos. Behrens no improvisa, demuestra un profundo conocimiento en las disciplinas a las que se aplica y sobre todo una gran capacidad para integrar las respuestas a las exigencias de un nuevo sujeto industrial en diferentes campos de actuación.

Para proyectar un sitio web no es necesario ser arquitecto, pero puede ser suficiente. La creación de ediciones digitales está en la definición de sus funciones y en la optimización de los recursos destinados a hacerlas efectivas. Si todavía no

podemos enseñar al mundo nuestros edificios poniéndolos tal como son en la WWW, confiando en los desarrollos de las tecnologías de la realidad virtual, habrá que aprender a optimizar los polígonos que conforman nuestros modelados tridimensionales de la misma manera que hemos aprendido a optimizar la sección de los pilares.

La sustitución de átomos por bits no marcará el fin del sector de la construcción, pero buena parte de los servicios que hoy encontramos asociados a un edificio tendrán una dimensión propia en soportes digitales. Podemos mover con cierta soltura en ambos terrenos nos permitirá en muchos casos ofrecer un servicio integrado a las distintas exigencias de las instituciones que nos requieren.

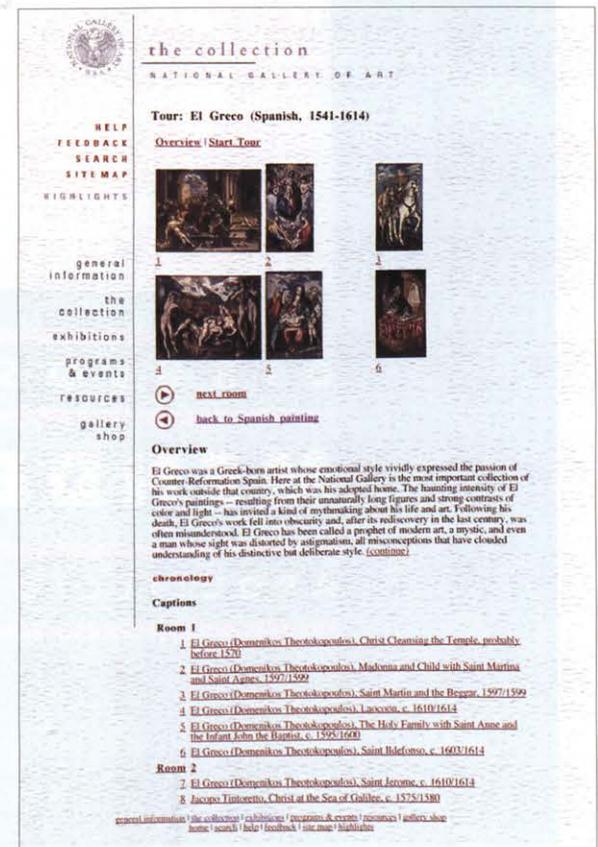
Podemos ser más o menos ambiciosos a la hora de imaginar cómo beneficiarnos de las nuevas tecnologías; pero será difícil prescindir totalmente de ellas y sería un error pensar que para la formación digital de futuros arquitectos pueda ser suficiente limitarse a enseñar cómo manejar unas cuantas aplicaciones de dibujo y visualización. Porque aunque los sitios web no sean exactamente lugares, tendremos que estar en ellos cuando sea necesario. ■

alfredoc@ctv.es

REFERENCIAS

- SAINZ Jorge "Del modelado infográfico a la realidad virtual, seis pasos hacia una nueva experiencia de la arquitectura" *Arquitectura*, nº 313 – 1er trimestre 1998
- NEGROPONTE Nicholas "Being digital" Sperling & Kupfer, NY, 1995.
- Cityscope, (<http://www.cityscope.de>) un observatorio en la red de varios proyectos arquitectónicos alemanes.

Sitio web de la National Gallery of Art de Washington (<http://www.nga.gov>)

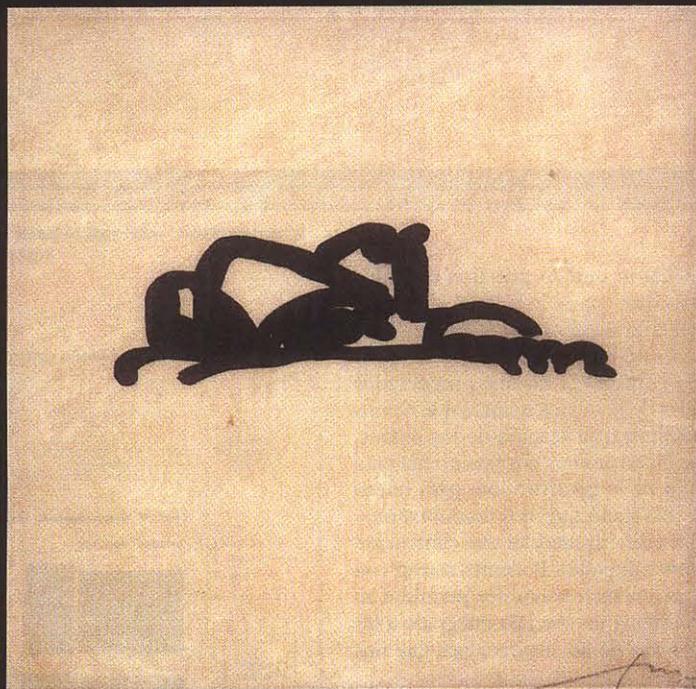


EXPOSICIONES

**PRIMA LA MUSICA: POI LE PAROLE
A PROPÓSITO DE ERIC MENDELSON**

MENDELSON. DIBUJOS Y OBRA
SALA DE EXPOSICIONES DEL MINISTERIO DE FOMENTO. 25 DE MAYO - 27 DE JUNIO

Comisario: Miguel Ángel Baldellou
Montaje: Ángel Fernández Alba



DIBUJOS Y OBRA

MENDELSON

ARQUITECTO (1887-1953)



Ministerio de Fomento

Haber visto en vivo y en directo, ahora que las visiones comunes lo son, como mucho, de internautas, dibujos originales de Erich/Eric Mendelsohn es, desde luego, todo un privilegio. Y para aquéllos que amamos su arquitectura, entrevista e intuida, o la Arquitectura, sin más pero con mayúscula, una intensa emoción.

Sorprende número uno: algunos de esos dibujos, admirados en *blow up* a través de libros y publicaciones a veces lujosas, son diminutos. Como *mundo diminuto* había descrito Gottfried Semper lo que produce, cuando acierta, este oficio nuestro. Hablaba, sin embargo, de ámbitos contruados. *Chez Mendelsohn*, el mundo diminuto está en sus dibujos: que lo son.

Admirables *rasguños*, así llaman los contemporáneos de Herrera a ciertos bocetos de arquitectura, de donde, sin embargo, emanan torrentes de energía: ciertas masas, lo dice el sabio a cuya sombra el arquitecto hace sus primeros pinos, y qué pinos, son capaces de ello. Como la menuda arena que, en el desierto (para el nómada todo el mundo lo es), se levanta en fragorosas tempestades.

Una *duna*, nos dice Mendelsohn sin decir nada, dibujando, puede ser el principio de una hecatombe. Y no cabe obviar el principio: materia es *mater*. Ni la pura luz de los *apóstoles de mundos de cristal*, ni la mera línea de los *analistas de elementos espaciales*, son suficientes, aun siendo necesarias (Berlín 1919). La Arquitectura es de aquéllos que *buscan la forma en el material y en su construcción*.

Más claro agua: agua que, en nuestro caso, se aclara a medida que se espesa. Porque, a propósito de arquitecturas se hace más cierto que *el que cree tenerlo todo claro* (me lo vendió un filósofo como proverbio chino) *es que está mal informado*.

Del *Der Stil* a la *Kunstwollen*

Es interesante cómo al hilo de la historia, no sé si queriendo o sin querer, Mendelsohn resuelve en contundente síntesis (la síntesis, con Mendelsohn, nos acude a ca-

da dos por tres) el contencioso histórico de Semper, maestro ya aludido, el de las **technischen und tektonischen Künsten**, y su crítico respondón (póngase sustantivo y adjetivo adonde proceda) Riegl.

Porque, de un lado, Mendelsohn se ubica, frente a los *crystalinos* y a los *elementales*, entre los súbditos de la madre materia: *nuevos materiales para nuevas misiones* (son sus palabras).

Me gusta que a la función *gropiusiana*, embalsamada con un cierto unguento burocrático, Mendelsohn la llame *misión*. Es toda una baza.

Pero, por otro, la voluntad no se le cae de la boca a nuestro hombre: *voluntad de forma, rumbos de la voluntad, voluntad de evidenciar la construcción, voluntad de monumento, voluntad de arte* (Riegl al pie de la letra), *voluntad espiritual, grandeza de la voluntad...* Todas son citas de 1919, que concluyen en dos contundentes palabras, las últimas de su disertación (a ratos oscura y oscurecida con creces en sus varias traducciones): *voluntaria servidumbre*.

Otro menos modesto hubiera escrito *voluntad servicial*. Pero dejemos las cosas en su punto. Y vayamos al grano de lo que quiere Mendelsohn y Lope, nuestro Lope de Vega (otro intuitivo de mucho cuidado) había profetizado tres siglos atrás:

*cabrán en la voluntad,
que tiene infinito espacio.*

Tal es, sin rodeos, la voluntad de Mendelsohn: el espacio infinito. Que es como decir el espacio espacio. Porque el espacio de suyo es infinito.

Por eso, porque es infinito, no consiente ser percibido y sola la intuición puede con él. El espacio es objeto intuido. Y de ahí que Kant cifra en su intuición el paradigma de sus *juicios sintéticos a priori*.

Gracias, amigo Baldellou, por esa pista: en su intuición del espacio, en efecto, Mendelsohn nos remite a Kant. El arquitecto restituye al filósofo. Y la ciudad de Königsberg (poder y magia de los luga-

res) anda de por medio ¿cómo no?

Como todo infinito (Mendelsohn nos propone, otra vez 1919, *hacer, por medio de la forma, finito lo infinito*), el espacio es ininteligible. Pero se lo puede intuir: se lo intuye de hecho. Y de esa su intuición previa, *a priori*, y en *síntesis* (con la intuición el análisis no ha lugar) derivamos luego, *a posteriori*, toda suerte de conocimientos.

Algunos de los cuales se decantan como formas. Y ellas sí, las formas finitas, son susceptibles de entendimiento y análisis. Por medio, pues, de ellas, la intuición beneficia el conocimiento. Ya que, como nos advierten comentaristas kantianos de buena ley, es concebible un espacio sin objetos, pero no lo son objetos sin espacio. La intuición subyace.

Y porque subyace, Mendelsohn arquitecto trata de aprehenderla, dibujándola. No es el suyo, en este caso, dibujo racional o analítico, descripción o discurso, sino pura intuición: *síntesis a priori*.

Cuidado: que *a priori* no quiere decir de primera mano, ni a primera vista. Al dibujo/garabato, rasguño mejor, de Mendelsohn se le suele atribuir virtud *gestual*. Yo no se la veo: o veo algo más.

Porque no se trata de un primer impulso, tal es el gesto: o de eso que se llama, con poesía vacua, el *arrebato lírico*. En todo caso, si así fuera, su autor no insistiría. Oíría tal vez a la sirena de Juan Ramón que le susurra:

No la toquéis ya más: que así es la rosa.

Pero el arquitecto desoye al poeta y toca y retoca su idea por medio de sus dibujos.

Series

La intuición, o acierta a la primera, *a priori*, o no lo es. Pero el dibujo no. El dibujo es oficio: no intuición. Puede servirla: y aun sorberla. Pero no se confunde con ella. El dibujo es parsimonia. De ahí la serie: el *rondó*.

Este hecho, advertido en Mendelsohn, me trae a la memoria un recuerdo, mil veces revivido y, por

consiguiente, más vivo que la vida misma, de mi maestro Alejandro De la Sota, por algunos indicios quizá, yo lo dudo, *mendelsohniano*.

Nos invitaba don Alejandro a que dibujáramos sobre una hoja en blanco la idea: y que la retocáramos luego, una y otra vez, convirtiendo el dibujo en galimatías de errores y arrepentimientos. En ese punto, había que tomar otro papel, impoluto, calcar en él lo útil del garabato anterior y enmarañarlo de nuevo, corrigiendo una y cien veces.

En el calco centésimo del centésimo papel, la línea habría acumulado, a fuerza de reincidir sobre ella, el saber de su larga peripecia. ¿Es lo mismo? Me parece que no.

En ambos procesos, es verdad, sucede una serie de dibujos acerca de lo mismo. Pero, siguiendo a De la Sota, el dibujo revierte sobre sí mismo, en un vaivén de lo limpio a lo sucio y viceversa, que convierte a cada término de la serie en un *a posteriori* de sus antecedentes. Trátase, pues, de aprehender la forma en la forma: finito sobre finito.

Mendelsohn no retoca: no vuelve sobre lo hecho. No endereza, como el que labra, el arado. Si erró, como el cazador más bien, repite el tiro. Pero cada tiro es único: como lo son el momento y las condiciones.

De sus series, un solo término es el bueno: no es el mejor (como decía Rossini de Mozart, otro intuitivo cazador de apriorismos), sino el único. El y sólo él cifra la intuición. El y sólo él enuncia la *voluntad*: encierra el propósito.

Todavía recuerdo a Victor d'Ors cuando, con su peculiar y didáctica *Teoría del Arte*, llamaba *prospecto*, o sea previo al aspecto, al proyecto. Nada más lejos del pensamiento que ahora nos ocupa: ni menos prospectivo. En sentido estricto, toda proyección y su decantado, el proyecto, lo son de un objeto finito. De suyo, la proyección es un acto formal.

Por el contrario, los actos de Mendelsohn sobre el papel, a veces minúsculo, son actos volitivos: denotan una voluntad. Literalmen-

te, creo, en sus dibujos se substancia, en palabras de Riegl, una *Kunstwollen*.

Armonía y contrapunto

Cuando en 1948 y en retrospectiva, Mendelsohn se refiere al *contrapunto arquitectónico, semejante al musical*, y añade *ahora lo sé*, sabe en realidad más de lo que cree saber. O dicho de otro modo: intuye más de lo que conoce.

Porque el arte del contrapunto consiste en la generación de una *plural* armonía (discurso de unidades *verticales* o acordes) sin detrimento de las voces *singulares* y de su consecuente marcha *horizontal*. Bach siempre, y algún otro músico alguna vez, poseyó ese arte, cuyo fundamento filosófico es nada menos que el *todo* perfecto hecho de *partes* autónomas.

Que esa idea concierne al ser de la arquitectura parece de sentido común. Y de que está en la mente de Mendelsohn no nos cabe duda: *cuanto más*, nos dice, *somete el artista su personalidad (su voz) a la ley de la responsabilidad de una nueva comunidad* (armonía de voces) *humana, tanto más riguroso resulta su camino*. Los incisos son míos.

Pero podemos ver el asunto de otro modo, no menos musical, si bien más práctico a la vez. Podemos entender la aventura personal de Mendelsohn y su *voluntad de arte* como música que libera, por medio de dibujos, su emoción del espacio intuido. Ellos serían, como los de su casi homónimo Mendelsohn el músico, **Lieder ohne Worte: canciones sin palabras**.

Pero la arquitectura es práctica. Y asume, para serlo, las convenciones inherentes a ciertas funciones sociales: moneda de uso corriente, como las palabras. Un edificio puede parecerse a una canción: pero, si lo es, lo será con *palabras*.

Sólo que Mendelsohn arquitecto piensa, cuando dibuja o *rasga*, como el músico Salieri, rival de Mozart y su vencedor en aquella ocasión: **Prima la musica: poi le parole**.■

MAGIA ABRASADORA O FRÍA MUERTE

LA OBRA DE ERICH MENDELSON:
EL INTENTO DE SÍNTESIS

Wolfgang Pehnt

Se reproduce a continuación la conferencia que pronunció en Madrid el 24 de junio el profesor y catedrático Wolfgang Pehnt, experto en la obra de Mendelsohn, como clausura de la exposición que sobre este arquitecto ha tenido lugar durante el mes de junio en la sala de exposiciones del Ministerio de Fomento en Madrid.

La exposición, coordinada por Miguel Ángel Baldellou y cuyo diseño de montaje ha realizado Ángel Fernández Alba, contenía una amplia selección de dibujos y croquis originales de Erich Mendelsohn, así como fotografías tomadas por el propio arquitecto durante sus numerosos viajes. El gran valor de esta muestra aumenta tanto por ser la primera vez que se realiza en España una exposición de Erich Mendelsohn de esta envergadura, como por lo inusual de los préstamos de cualquier tipo realizados por la Stiftung Preussischer Kulturbesitz, institución que custodia todos los dibujos y fotografías expuestos. El propio Wolfgang Pehnt calificó la exposición como "la más lograda realizada hasta ahora sobre este arquitecto."

La conferencia de Wolfgang Pehnt fue una magnífica exposición de la biografía, la personalidad, sensibilidad y obsesiones de Erich Mendelsohn, así como del momento histórico en que vivió y el pensamiento de su época. Todo ello para obtener una visión y comprensión de la obra de este gran arquitecto desde el pensamiento que fue capaz de generarla.

A la conferencia siguió una mesa redonda constituida por Miguel Ángel Baldellou, Ángel Fernández Alba y Gerardo Mingo y Wolfgang Pehnt. Desgraciadamente no se pudo contar con la presencia de Fritz Nuemeyer, que tenía previsto asistir.

M. C.

Los historiadores de arquitectura son también propensos al culto de las grandes personalidades. La más reciente historia de la arquitectura ha convertido en una costumbre relacionar la historia de los Modernos con unos pocos y grandes nombres. Frank Lloyd Wright pertenece a esos nombres que cita cada Historia de la Arquitectura; Walter Gropius, Mies van der Rohe, le Corbusier, con certeza también Antonio Gaudí. ¿Se cuenta a Erich Mendelsohn también entre los patriarcas de los Modernos? Sus datos biográficos difieren en pocos años de la generación pionera de Gropius, Mies, Bruno Taut. Nació en 1887 y era poco más joven que ellos. De Mies van der Rohe tan sólo le separaba un año.

Sin embargo, esta pequeña diferencia de edad tuvo consecuencias significativas. Mendelsohn no construyó prácticamente nada antes de la Primera Guerra Mundial, a parte de una capilla para el cementerio judío en su ciudad natal, Allenstein, que proyectó en 1911 durante sus estudios. De este modo, las visiones expresivas que aparecieron durante la primera guerra mundial, no representan para él una etapa intermedia, como para otros compañeros de profesión. No interrumpen su obra sino que la introducen. Mendelsohn no tenía que olvidar la experiencia del fatigoso ejercicio cotidiano, para encontrar el impulso de los primeros años de

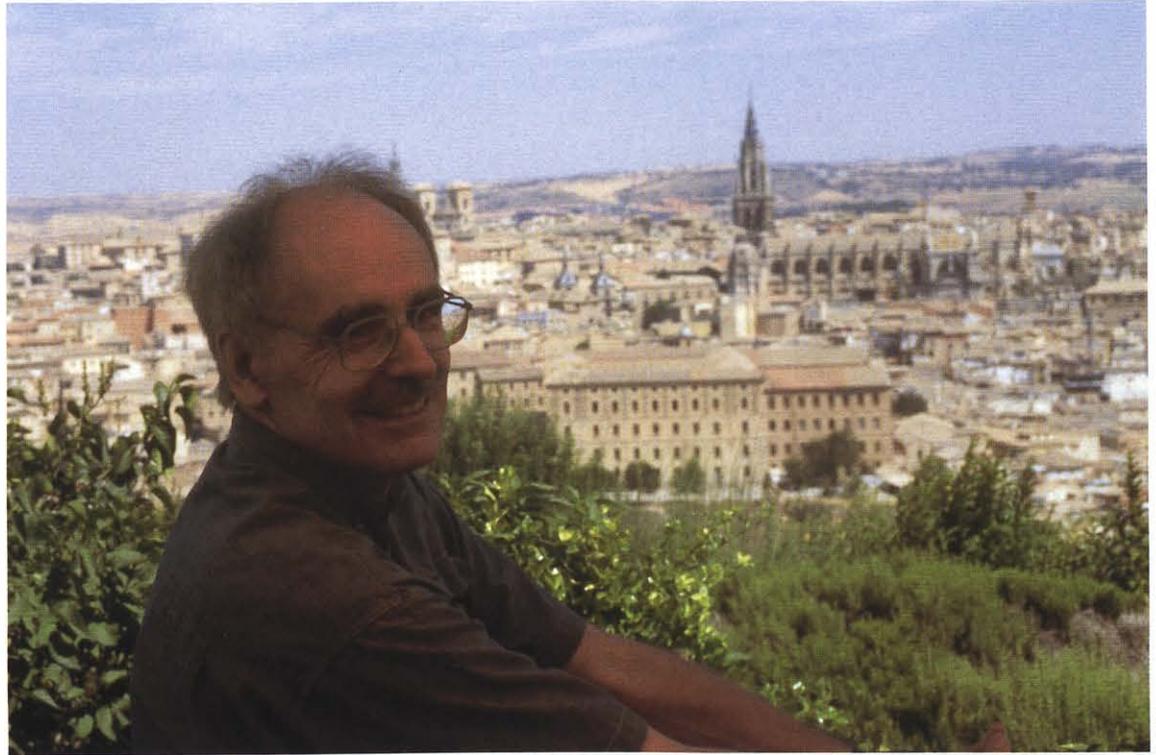
posguerra: no tenía que hacerlo, porque aún no había tenido esa experiencia. Este puede ser un motivo por el cual pudo conservar la continuidad de sus comienzos en su obra posterior. Los croquis en pequeñas hojas, que durante la guerra mandaba a casa desde el frente, fueron los fondos de los que se surtió su obra, aún cuando su sustancia pronto se mezcló con otros elementos. Mendelsohn aceptó el cumplimiento de ser el único nacido revolucionario de su generación, con lo que daba a entender implícitamente que los otros tan sólo eran revolucionarios aprendidos.

A los hechos cronológicos se añade la suerte que tuvo Mendelsohn con sus clientes. En su primer gran encargo, la Torre de Einstein en Potsdam, le fue posible llevar a cabo una imagen formal que le había tenido ocupado durante años sin variaciones sustanciales. La autoafirmación que esto supuso para Mendelsohn, que sólo tenía treinta años, debió de ser considerable. La genialidad de esta obra, así como su propia actividad publicitaria (exposiciones, conferencias) le acercaron a una clientela que sabía apreciar el gran aliento de las obras de Mendelsohn y que tenía el dinero para llevarlas a cabo. De ésta forma Mendelsohn recibió encargos que cualquier joven arquitecto habría soñado tener. Estos encargos permitieron a Mendelsohn desarrollar sus dinámicas

líneas horizontales, y sus masas constructivas corpóreas y tratadas con esmero.

Si hubo un arquitecto que en los años veinte en Alemania siguiera el camino del éxito, que fuera, pues, un arquitecto estrella, ése fue Mendelsohn. En su estudio llegó a tener cuarenta colaboradores, una cifra extraordinariamente grande para la época. Al contrario que Gropius, Mendelsohn no tuvo que pelearse con maestros de obras ni con funcionarios de provincias. Se ahorró el tener que construir el "Existenzminimum" con los más reducidos medios. Pronto llegó a tener contactos internacionales, y pocos años después de comenzar su actividad profesional ya era un "global player".

El éxito también tenía que ver con la naturaleza de Mendelsohn. De altos vuelos y pedante al mismo tiempo, con sentido del humor, seguro de sí mismo, trabajador, un jefe genial, que podía comportarse como un chico travieso: así le guardaba en el recuerdo el que durante un tiempo fue colaborador suyo, Richard Neutra. Desde el principio luchó por la realización personal, la felicidad y el bienestar. En 1914 escribió a su prometida y futura mujer Luise Maas: "Ninguno de los dos somos el tipo de persona que puede encerrar su felicidad en un entorno modesto. Está en nuestra sangre, arraigado en nosotros, el ver realizados nuestros deseos."



Wolfgang Pehnt.

La casa en Rupenhorn, que se pudo permitir quince años más tarde y en la que llevaba una intensa vida social, cumplía la promesa de felicidad, en tanto que las casas puedan realizar la felicidad. Era una casa cómoda, sin dogmatismos ni refinamientos técnicos. En el garage un mercedes diseñado personalmente por el arquitecto y conducido por un chófer particular. Entre sus invitados se contaban diplomáticos, galeristas, artistas, músicos y escritores del próspero Berlín. Albert Einstein navegaba hasta su casa con su barquito de vela.

Pero también vivió Mendelsohn episodios que contrariaron las grandes aspiraciones de Mendelsohn. Los años de guerra, que pasó en el frente este y oeste, los problemas de vista, y un cáncer que le hizo perder un ojo en 1921 se cuentan entre ellos. Tan sólo durante una década escasa pudo trabajar Mendelsohn libre de preocupaciones vitales. A esos años siguieron la emigración y el peregrinaje por los continentes. Pero su deseo de éxito y felicidad le siguieron en su exilio, y también la confianza en sí mismo, tal y como escribió en aquella carta a su futura mujer.

Con estas bases cronológicas, profesionales y del propio carácter de Mendelsohn, se entiende que el arquitecto pudo entender su obra como un gran programa de conciliación. Tengo la impresión de que

a Mies, Gropius, Bruno Taut, le Corbusier, se les considera más como héroes trágicos que como luchadores solitarios. Las ideas que tenían estos pioneros de lo moderno no estaban libres de la ortodoxia de unos convencidos fundadores de una religión, al menos en la edad de su máxima actividad. Mendelsohn, por el contrario, vio en las posibilidades que ofrecía su época no contrarios irreconciliables, sino polaridades que podían ser unidas en una gran síntesis. Síntesis: esa era su utopía.

Que la síntesis podía ser posible lo confirmó el primer gran encargo de Mendelsohn: la Torre Einstein. Los primeros croquis para un observatorio surgieron sin un programa constructivo concreto. Se remontaban al año 1917, cuando Mendelsohn estaba en el frente este prestando el servicio militar. Mendelsohn conocía a Erwin Finlay-Freundlich, astrofísico y antiguo colaborador de Einstein, que se había propuesto demostrar empíricamente la teoría de la relatividad de Einstein. Para ello Freundlich consideraba imprescindible la construcción de un gran instrumento para la observación del sol.

Mendelsohn ya conocía estos propósitos y ya pensaba en la torre en sus primeros bocetos. Pero pudo hacerse una idea más exacta del programa que tenía que cumplir una torre-observatorio tras recibir una carta que le dirigió Freundlich.

El científico se imaginaba un armazón aislado, rodeado de una torre de hormigón que soportara el heliostato, parecida a una torre-telescopio americana en el Mount Wilson. Freundlich hablaba de una "chimenea". Los rayos del sol debían llegar, a través de un sistema de espejos y lentes hasta un laboratorio subterráneo de quince metros de longitud. Desde ahí eran enviados por medio de un espejo hasta el instrumento de análisis espectral situado en una habitación de temperatura constante. Freundlich pensaba que el proyecto no dejaba mucha libertad al arquitecto, pero que aún así "podía hacerse algo bonito".

Este programa concreto tiene en primer lugar como consecuencia que los croquis de Mendelsohn pierden por un momento confianza, resultan incluso diletantes. El artista tuvo que trabajarse su propia seguridad y confianza en las etapas posteriores del proyecto. La torre se proyectó más delgada de lo que luego fue construida. Lo importante es que la visión, aunque transformada y mutada, volvió a su ser.

A Mendelsohn le fue posible salvarla también de todas las dificultades de su realización. Se comenzó a construir en 1920, la obra bruta se terminó en 1921 y no se inauguró oficialmente hasta el final de 1924. Mendelsohn había concebido la torre como una construcción en hormigón armado. Al con-

trario que el acero, el hormigón armado era para Mendelsohn el verdadero material artístico, siguiendo la actitud estética de muchos arquitectos del siglo XIX en contra de la aparente inmaterialidad del acero. El hormigón, como material constructivo de relleno representaba la unidad de la superficie, ofrecía descanso a la vista y al tacto el sentimiento de una piel palpable. Pero sobre todo el hormigón evitaba el carácter de lo puramente técnico, que Mendelsohn consideraba incompatible con la creación arquitectónica.

Paradójicamente, la Torre Einstein, este monumento al hormigón y a sus posibilidades plásticas, no se construyó en muchas de sus partes en hormigón, sino en muro de ladrillo, enfoscado con cemento. Uno de los argumentos es que en los años de posguerra el cemento o el acero para armar el hormigón escaseaba. También influyeron motivos económicos. Pero sin duda el joven arquitecto había infravalorado las dificultades técnicas que conllevaba el encofrado de las retorcidas formas de la torre. El historiador de arte Julius Posener cuenta cómo, ante la pregunta de un colega por la torre, el maestro contestó: "mi querido amigo, nunca más".

Aún así, la historia del proceso de formación de la Torre Einstein, demostró una cosa a su creador: la síntesis era posible. Era una síntesis entre intuición y técnica, aún cuando Mendelsohn no hubiera traducido el rango de las investigaciones de Einstein en un símbolo del siglo de la ciencia y de la técnica, sino en una alegoría de la prometética fuerza primitiva... Lo telúrico y planetario de sus dibujos podían realmente conciliarse con las aspiraciones de los científicos.

Realmente, no se podría considerar a Mendelsohn un hombre político. Como judío, el sionismo le ocupó bastante intensamente. Pronto supo ver la amenaza de Hitler y su partido. Planeó su emigración aún antes de la toma del poder de los Nacionalsocialistas; muchos de sus viajes son preparaciones para esta emigración. Pero en cuestiones políticas, Mendelsohn pensaba en términos generales; creía en un socialismo que no existía en la realidad de los par-

tidos políticos: "Solidaridad como combinación de individualismo y socialismo."

La postura de Mendelsohn quedaba confirmada por el hecho de que recibió encargos tanto del partido del capital como del partido del trabajo, de empresarios como de sindicatos. ¿Puede acreditarse esta combinación de "individualismo y socialismo" de mejor manera que con esta síntesis, que ponía a los partidos enfrentados en el mismo nivel, al menos en los contratos de Mendelsohn?

Hay que pensar en una de las grandes películas de éxito de esos años: *Metrópolis*, de Fritz Lang. También en esta película se llega a una "combinación de individualismo y socialismo", a la reconciliación entre los antagonistas. *Metrópolis* se estrenó en 1926. Es muy probable que Mendelsohn estuviera en el estreno, ya que conocía personalmente al director y a su mujer, Thea Harbou, autora del guión de *Metrópolis*. En cualquier caso Mendelsohn estuvo presente en la "concepción" de la película, ya que en otoño de 1924 coincidió con Lang en un transatlántico a Nueva York. Ambos quedaron muy impresionados, como todos los europeos que visitaban el nuevo Mundo, con la silueta de los rascacielos de Manhattan. Este fue el momento en que Lang dio forma a la idea para su melodrama. Es posible que estuvieran juntos apoyados sobre la barandilla...

Entre los numerosos viajes que emprendió Mendelsohn en los años veinte, realizó dos a los Países Bajos en los años 1921 y 1923. Hizo amistad sobre todo con Michel Klerk, el joven genio de la escena amsterdamiense. Ambos intercambiaban croquis y planeaban juntos un viaje a Palestina. Como judíos consideraban Israel, la tierra de sus padres, su verdadera patria. Mendelsohn concibió sus frases más importantes en los dos lugares más importantes de los países Bajos: Amsterdam y Rotterdam: "Oud es ... funcional. Amsterdam es dinámica. Una cohesión de ambos términos puede pensarse, pero no es reconocible en Holanda. Lo primero (Rotterdam) prima lo racional - conocimiento a través del análisis. Lo segundo prima lo irracional - conocimiento a tra-

vés de la visión. El analítico, Rotterdam, rechaza la visión. El visionario, Amsterdam, no entiende la fría objetividad... Ambos son necesarios, ambos deben encontrarse. Si Amsterdam avanza un paso hacia lo racional, si Rotterdam no quiere perder toda su sangre, entonces estarán reconciliados. De otra forma Rotterdam se construirá en la fría muerte, Amsterdam se dinamizará en la magia abrasadora."

Mendelsohn hizo frente a su "programa de conciliación", que por cierto había reconocido ya en los últimos trabajos de el tempranamente fallecido De Klerk (1923). Realmente se puede imaginar perfectamente a De Klerk como el Mendelsohn que el propio Mendelsohn aún no era en 1923: líneas sueltas, grandes volúmenes liberados de la pequeñez pictórica de las primeras construcciones. La fórmula que Mendelsohn propuso era la "dinámica funcional".

Con "dinámica" Mendelsohn se refería a la expresión del movimiento de las fuerzas. Ésta debía ser entendida como un juego libre de relaciones entre la forma y sus condicionantes: el fin, el material y la construcción. La "función" es entendida por Mendelsohn de la forma más amplia posible. Se trataba de representar la idea general, como por ejemplo el ritmo de vida moderno, y no una función concreta, como sería el trabajo administrativo o de redacción.

Tras sus viajes a América y a Rusia Mendelsohn proyectó las alternativas con las que se había encontrado en Amsterdam y en Rotterdam sobre estas dos potencias mundiales. Rotterdam es ahora Nueva York, o más bien toda América. Amsterdam se convierte en Moscú o en la propia Rusia.

De nuevo busca Mendelsohn una síntesis, y por supuesto se la encomienda a Europa, su propio continente. Lo colectivo de Rusia y lo individual de América, lo divino de Rusia y lo terrenal de América: Europa debe reunirlos todo. Europa era y debe volver a ser el continente del genio y la razón. "Lo finito de la mecánica y lo infinito de la vida".

Dicho una vez más: Mendelsohn buscaba parejas de contrarios y los hacía fructíferos para él. Aparecen como espacio y luz, ciencia y des-

cuprimiento, o mucho más prosaico: acondicionamiento térmico y ventilación. También en sus dibujos y en su obra construida las polaridades no pasan desapercibidas. Muchos de sus croquis contienen dos rasgos que siempre reaparecen. Por un lado un arco rebajado que marca el terreno, no como plano, sino como parte del globo. Los edificios se levantan como el gigante Anteo de la mitología griega sobre la tierra. Y por encima de esto tiende un arco más tenso, que representa la cúpula celeste; de nuevo la conciliación entre dos polos.

Llama la atención en los edificios de Mendelsohn el contraste entre lo que de ellos se ve de día y de noche. Es cierto que lo mismo se puede decir para casi todos los edificios cuyas fachadas son de cristal, pero en el caso de Mendelsohn esta característica se utiliza de un modo especial. En los grandes almacenes de los años veinte alterna franjas horizontales de cristal con bandas claras aplacadas en piedra o enfoscadas. Por la noche, al iluminarse el edificio desde el interior, aparece lo claro oscuro y lo oscuro claro. El día y la noche son dos mundos. Como síntesis de ambos el edificio tiene que caracterizarse tanto en uno como en otro.

El pensamiento en términos de opuestos no era sólo una especialidad de Mendelsohn. Toda la época tenía tendencia a buscar complementarios. A menudo, tras la enumeración de contrarios estaba la esperanza de su conciliación. Wilhelm Worringer desarrolló el esquema del desarrollo del arte a partir de los contrarios abstracción y empatía. Karl Scheffler trabajó con los conceptos "antigüedad" y "gótico" en interminables contraposiciones. Los "Conceptos básicos de la historia del arte" de Heinrich Wölfflin se componen de cinco parejas de contrarios. No se trataba de épocas concretas, sino de las actitudes que se tomaban en cada época.

También en otros campos fuera del arte y la arquitectura se obtenían semejantes contrastes. Por ejemplo los contrastes de la fórmula mágica de Albert Einstein "masa" y "energía". Einstein los había unido en una fórmula que para Mendelsohn significaba una garantía de la unidad de la creación.

Puede decirse que Mendelsohn, como arquitecto pensador, se ocupaba de problemas propios de los modernos.

Para la obra tardía de Mendelsohn, aquella que realizó en el exilio en Israel y en California, la contraposición de conceptos aparecía entre "regionalismo" e "internacionalismo". Mendelsohn construyó tanto en Europa, como en el Cercano Oriente, como en los Estados Unidos de América. Se preocupó mucho de construir de acuerdo con el clima y la tradición cultural de cada lugar. Sabía que en la intensa luz y bajo el caluroso sol de Palestina no podía construir igual que en la bruma del Támesis en Londres. Los materiales locales, por otra parte, no lo permitían.

En Palestina las construcciones de Mendelsohn eran de muros con aperturas dosificadas, a veces construcción masiva de ladrillo, patios interiores, pérgolas e incluso cúpulas orientales. La modernidad internacional y la sabiduría local debían crear la nueva síntesis entre occidente y los países árabes, entre "sabiduría occidental" e "integridad oriental". Tras la confrontación entre Amsterdam y Rotterdam, América y Rusia, ahora había que trabajar sobre una nueva: arabismo y judaísmo.

Hay que decir que Mendelsohn fracasó en Israel, su tierra prometida. Fracaso al menos en relación con las aspiraciones que tenía. Recibió muchos e importantes encargos en Palestina, pero no tantos como le hubiera gustado. La adaptación que consiguió en sus proyectos no la consiguió en su rol social. Mendelsohn, el "arquitecto estrella", no supo ser un arquitecto más, dispuesto a escuchar y satisfacer las necesidades de sus clientes y a colaborar de igual a igual con otros arquitectos.

La unificación de su experiencia cosmopolita por un lado y su empatía con la región por otro sólo funcionaron a nivel estético, y no siempre. Mendelsohn siempre intentaba hacer compatibles los derechos del individuo con los de la sociedad. Pero, ¿se refería a los derechos del gran individuo creador, los del arquitecto-artista, y no a los de los habitantes, los usuarios, los clientes? No se puede dejar de pensar en otro gran arquitecto de la época, Peter Behrens, al escuchar la frase de Mendelsohn: "la materialización del poder de una época siempre fue el mejor trabajo para el arte". Ciertamente esto fue dicho en 1924, pero décadas más tarde dijo "necesito al mundo no por la gracia del mundo, sino por su gran escala... Judea es divina, pero demasiado pequeña para mí."

Los edificios de Mendelsohn tenían un sentido por el efecto de las fórmulas sencillas, las masas constructivas fáciles de asimilar, la organización fácil y rápida; también un sentido por la arquitectura publicitaria. Esto es cierto tanto en el sentido literal: los edificios contenían letreros y anuncios, como en el metafórico: el propio edificio se convertía en un anuncio. Mendelsohn realizó "signature buildings" antes de que existiera este término.

Mendelsohn no se diferenciaba de otros héroes de lo moderno en el hecho de que defendiera un programa ambicioso y determinante para la sociedad. También Frank Lloyd Wright, con quien Mendelsohn se sentía identificado, y le Corbusier aspiraban a realizar con su arquitectura y planeamiento objetivos a los que no les estaba destinado mucho éxito. La sociedad no espera a los arquitectos para que éstos les marquen el camino. Pero sus edificios no habrían existido sin la gran ideología que los acompañaba. Es parte de la creación artística, que los que la alientan se inspiren en convicciones que no todo el mundo comparte. Por lo tanto tenemos que conformarnos con los grandes proyectos ideológicos irrealizados. Sin ellos este gran arquitecto no habría existido. También la elegancia y la retórica de Mendelsohn, que él llamó "arquitectura de la unidad elástica", habrían permanecido sin construir de no haber sido por su "programa de conciliación", por su esperanza de realizar con sus edificios el compromiso entre "la magia abrasadora" y "la fría muerte". El rasgo principal de Mendelsohn, aquél que es invariable a pesar de todas sus adaptaciones en tiempo y lugar es haber hecho no sólo emoción, no sólo racionalidad, sino un tercero nacido de los dos. Lo podríamos llamar "objetividad mágica". ■

GAUDÍ, ARTE Y TÉCNICA. UNA PROPUESTA DIDÁCTICA

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES. PABELLÓN TRANSATLÁNTICO
13 MAYO-11 JULIO 1999

Comisario: Daniel Giralt-Miracle

Diseño y montaje: Usquam 3 S.L.

Cuando en 1996 inauguramos en el desván de la Pedrera el Espai Gaudí, lo hicimos con un doble propósito: ocupar uno de los espacios interiores más impresionantes de la arquitectura de Gaudí y explicar de una forma comprensible para todos los públicos los componentes de la obra gaudiniana. Así, los elementos que configuran la exposición permanente del Espai Gaudí presentan los acontecimientos esenciales de la vida de Antoni Gaudí (1852-1926), su contexto histórico y cultural, y los valores artísticos y las innovaciones técnicas de su obra, prestando especial atención a la Pedrera, su historia, su sistema constructivo, la distribución de sus espacios y sus elementos funcionales y decorativos.

Lo que nos llevó a impulsar este proyecto fue la constatación de que, a pesar de que Barcelona concentra prácticamente la totalidad de la obra del arquitecto, a cuyos interiores difícilmente se puede acceder, no existía en la ciudad un centro que ofreciera una visión global y clarificadora de lo que la arquitectura de Gaudí representa.

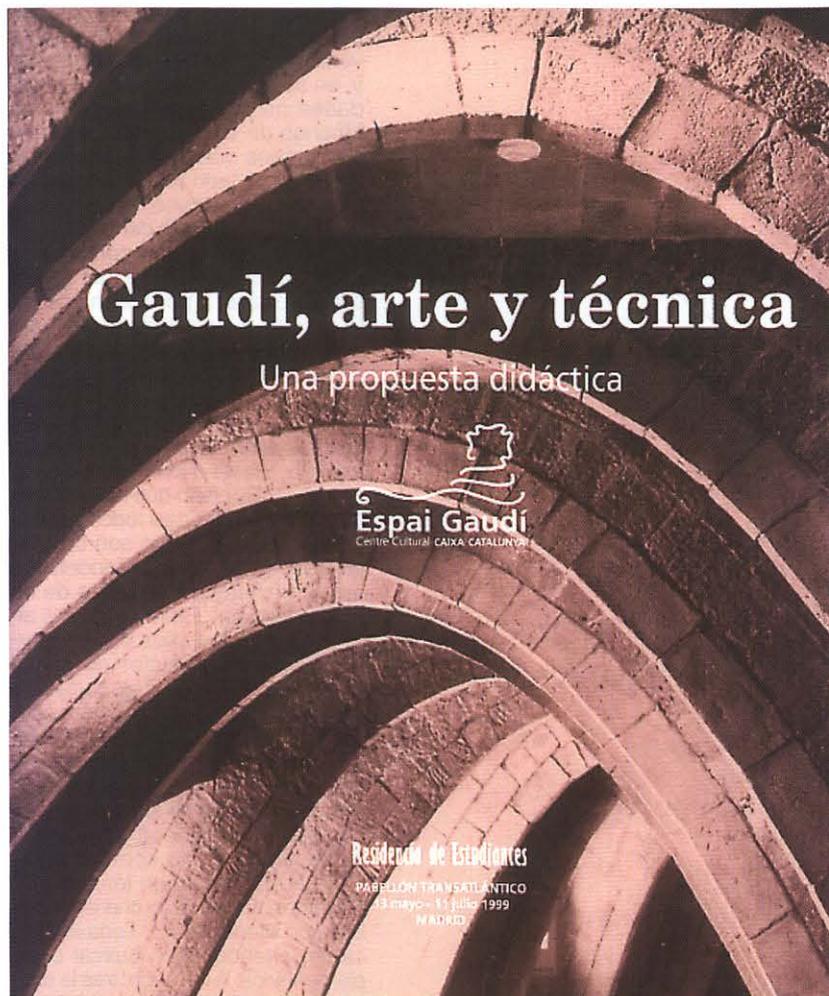
De esta manera fue como nació el Espai Gaudí, que no tiene voluntad de ser un centro de investigación ni de ofrecer una nueva teoría sobre el gaudinismo, sino que sintetiza los estudios hasta hoy realizados y los presenta de una manera atractiva -comprensible para todas aquellas personas dispuestas a investigar el porqué de las cosas- poniendo especial énfasis en los sistemas descriptivos e informando sobre la mayoría de las obras de Gaudí, facilitando la identificación de cada uno de estos edificios y ofreciendo los datos que permitan al visitante ubicarlos, para que, una vez conocido lo más característico o innovador de la arquitectura de Gaudí, se anime a conocerla "in situ".

A pesar del interés de sus contenidos, el elemento más emblemático del Espai Gaudí es el propio espacio que lo acoge. Quienes lo visitan se sienten atrapados por la magia de un lugar diferente, cobijado por una sucesión de arcos catenarios de ladrillo de distinta altura y anchura, que ocupan una

superficie de casi 1.300 m² y que giran alrededor de los dos patios interiores de la Pedrera. Un recinto que además se ve enriquecido por la espectacularidad de la azotea del edificio, a la que también puede accederse. Por ese es por lo que transformar el Espai Gaudí en una exposición itinerante es imposible. Sin embargo, siguiendo su filosofía, que utiliza un mínimo de palabras en beneficio de fotografías, planos, dibujos y maquetas, sí que podemos ayudar a los visitantes a percibir la importancia que tienen en la obra de Gaudí tanto los aspectos artísticos como los técnicos.

Con esta finalidad, para esta presentación del Espai de Gaudí en la Residencia de Estudiantes, la primera fuera de su espacio natural, hemos elegido una selección de los elementos más característicos de su contenido. El apartado "Obra por obra" ayuda a identificar y comprender catorce de los edificios más significativos de Gaudí; en el capítulo "Arte y técnica", fundamental en nuestro discurso, se pone en evidencia cómo, pese a que la espectacularidad de las formas de Gaudí ha sido mucho más divulgada que la racionalidad de sus métodos de trabajo, en su arquitectura estas dos disciplinas son indisolubles, lo que puede apreciarse en unas detalladas maquetas y en un audiovisual que muestran los espacios interiores y los exteriores, los sistemas constructivos, los cimientos, el cuerpo central y las cubiertas del edificio, y el pragmatismo de algunas de las soluciones aportadas por Gaudí, así como el rico repertorio de creaciones formales basadas en los oficios que operan sobre la madera, el vidrio, la cerámica, el metal, la pintura mural, etcétera.

Como extensión de la teoría y la práctica del quehacer gaudiniano, hemos querido que también estuviera presente en esta exposición el Gabinete Gaudí, un taller complementario al recorrido por el edificio de la Pedrera y a la visita a la exposición, que persigue estimular la curiosidad de los participantes mediante métodos propios de la pedagogía ac-



tiva y sin separar los modelos naturales de las soluciones técnicas.

Por último, concluimos esta presentación con una selección de las sugestivas fotografías que sobre la obra de Gaudí hizo el fotógrafo Joaquim Gomis (1902-1991), uno de los más destacados animadores de nuestras vanguardias, que ya desde la postguerra se dedicó a buscar y revelar los detalles más significativos de la arquitectura gaudiniana.

En definitiva, se trata de una muestra de lo que es el Espai de Gaudí con la que no pretendemos nada más que ofrecer nuevas vías de aproximación a Gaudí y a su arquitectura, y sobre to-

do animar a los visitantes a conocer el Espai Gaudí en su totalidad, en el marco para el que fue concebido.

Es para nosotros un honor que sea precisamente en el que fuera pabellón de laboratorios de la Residencia de Estudiantes donde se dé a conocer la propuesta didáctica del Espai Gaudí, cuya presentación y los actos culturales que la acompañan son fruto de las estrechas relaciones que unen a la Fundació Caixa Catalunya con la Residencia de Estudiantes, formalizadas en los acuerdos de colaboración firmados en 1998. ■

Daniel Giralt-Miracle
Director del Espai Gaudí

JUAN NAVARRO BALDEWEG

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO.
CENTRE DEL CARME
17 MAYO-18 JULIO 1999

Comisarios: Ángel González y Enrique Granell

La retrospectiva que se presenta en el Centre del Carme es la primera muestra en la que se exhibe la pintura de Juan Navarro Baldeweg, Premio Nacional de Artes Plásticas en 1990, junto a sus piezas de carácter conceptual, y a su producción arquitectónica, que le ha valido el ser considerado como una de las grandes figuras que ha dado España a la Arquitectura de este fin de siglo. La muestra reúne más de cien obras, entre maquetas y fotografías de edificios, dibujos arquitectónicos, instalaciones y obra pictórica, realizadas desde los años sesenta hasta la actualidad. El catálogo editado con motivo de la exposición reproduce las obras expuestas y contiene textos de Ángel González y Enrique Granell.

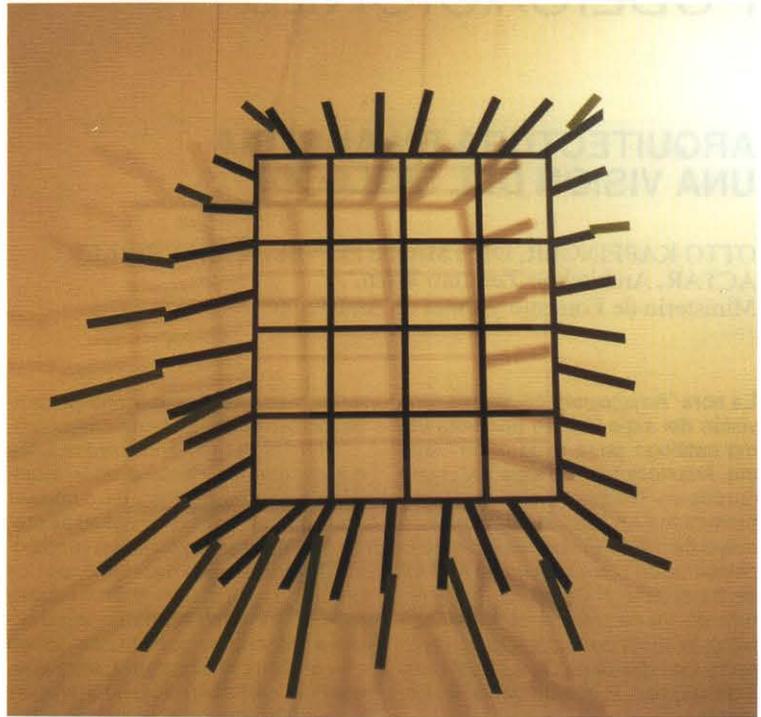
El pintor y arquitecto Juan Navarro Baldeweg (Santander, 1939) estudió dibujo y pintura en Santander y cursó estudios de grabado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1960 presentó su primera exposición en la Galería Fernando Fe de Madrid y posteriormente, en 1965, en la Galería Edurne. Entre 1960 y 1965 cursó la carrera de arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde se doctoró en 1969. La Fundación Juan March de Madrid le otorgó una beca para estudios en el extranjero en 1970. Desde 1971 hasta 1975, invitado por el profesor Gyorgy Kepes, permaneció como investigador en el Center For Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology (MIT), en Cambridge, Estados Unidos. A su regreso a España accedió a la Cátedra de Elementos de Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1977.

Como artista plástico inicia su trabajo interesándose por las experiencias conceptuales y por la abstracción postpictórica próxima a los postulados del "action painting". En 1965 realiza "collages" y lienzos en los que introduce delante una figura geométrica, siluetas de espectadores. También datan de esta época sus primeras piezas cinéticas. En 1972 participó en los Encuentros de Pamplona, muestra internacional de arte interdisciplinar que reunió música, poesía, espectáculos audiovisuales, pintura, happenings y actuaciones; y su

obra se mostró en la Bienal de Venecia en 1978. Inicia entonces la etapa de las instalaciones, entre las cuales están "Casa Duchamp" (1975), que recibe el premio japonés "Shinkenchiku", y "Luz y metales" (1976), que se expuso en la sala Vinçon de Barcelona. En 1977 accedió a la cátedra de proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. A partir de los años ochenta, la pintura ocuparía un lugar central en su actividad creativa, iniciando las series "Kuroi", "Los vencejos", "Danaes" o "La casa", inspirada esta última en su casa del Mediterráneo. En estas series se produce un predominio del color y se hace apreciable la huella de pintores como Matisse y Picasso. Entre sus producciones más recientes se encuentra la nueva serie "Los árboles", en la que aparece la huella del cubismo.

A finales de la década de los ochenta fue profesor invitado en la Escuela de Arquitectura de Pennsylvania (1987), y "Eero Saarinen Professor" en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale (1990). Posteriormente fue invitado como "Jean Labaut Professor" en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton y "Kenzo Tange Professor" en el Graduate School of Design de la Universidad de Harvard.

En 1990 le fue otorgado el Premio Nacional de Bellas Artes. Y ha obtenido por sus proyectos arquitectónicos, entre otros galardones, el premio "Shinkenchiku", fallado por el arquitecto Richard Meier en 1976, y los Primeros premios de los concursos de ideas para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León en Salamanca (1985); para el Pabellón de Entrenamiento de la Villa Olímpica de Barcelona (1988); para el Pabellón de Congresos y Exposiciones de Cádiz (1988); para la Sede de la Presidencia y Cuatro Consejerías de la Junta de Extremadura en Mérida (1989), y para un Centro Cultural en Benidorm (1997). En el ámbito internacional fueron premiados sus proyectos para el Centro de Congresos de Salzburgo, Austria (1992), para el Museo de la Colección Salvador Allende de Santiago de Chile (1993), para la Remodelación Biblioteca Hertziana, Max-Planck-Gesellschaft en Roma,



Ventana, metales y color, 1976. Aluminio pintado.

(1995). En 1993 le fue otorgado el premio internacional "Architecture of Stone" en Verona por el Palacio de Congresos y Exposiciones de Salamanca realizado en 1992. Entre sus obras arquitectónicas destacan, además, el Centro de Cultura y Museo Hidráulico en Los Molinos del Río Segura en Murcia, la Facultad de Música en la Universidad de Princeton y el Museo Nacional y Centro de Investigación Altamira en Santander.

En su trayectoria como artista plástico fue invitado a participar en el pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1978, y en la XVII Trienal de Milán (1986). Su obra plástica forma parte de importantes museos y colecciones como, entre otras, la colección de

la Biblioteca Nacional, Madrid, la Colección Dobe de Zurich, Museo de Bellas Artes de Álava, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Museo de Malmö en Suecia, Museo d'Art Contemporani de la Fundación Juan March de Palma de Mallorca y The Drawings Collection of Avery Library, Columbia University de Nueva York. Ha realizado numerosas exposiciones individuales, entre las que destacan las que tuvieron lugar en las galerías Buades (1978 y 1980) y Juana de Aizpuru (1990 y 1994), de Madrid, y Luis Adelantado, de Valencia (1994 y 1998). En 1986 fue objeto de una retrospectiva en las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. ■

Academia negra, 1987.



PUBLICACIONES

ARQUITECTURA EN AUSTRIA UNA VISIÓN DEL SIGLO XX

OTTO KAPFINGER, DIETMAR STEINER, SASHA PIRKER
ACTAR, Architektur Zentrum Wien,
Ministerio de Fomento y Junta de Andalucía

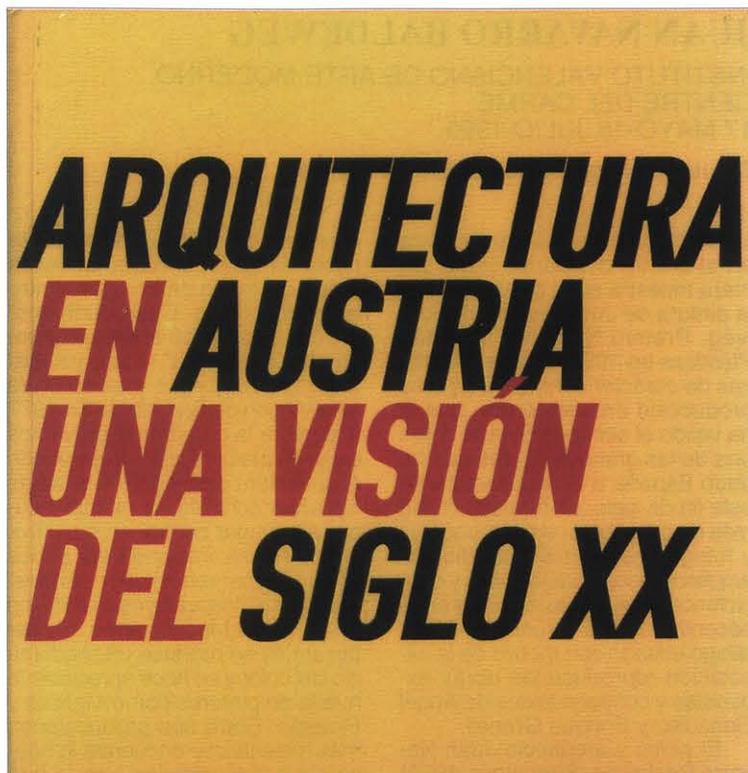
La obra "Arquitectura en Austria. Una visión del siglo XX" se presenta como catálogo de la exposición "Austria. Arquitectura en el siglo XX", inaugurada en Sevilla a finales de 1998 y presentada en Madrid hasta el 9 de mayo de 1999. El libro es fruto de la colaboración entre la editorial ACTAR de Barcelona, el Centro de Arquitectura de Viena (origen de la exposición), la Junta de Andalucía, a través de su Consejería de Obras Públicas y Transportes, y el Ministerio de Fomento.

Los autores, sin embargo, aunque introducidos por Rafael Arias-Salgado, Francisco Vallejo y Dietmar Steiner como responsables de las instituciones patrocinadoras, son especialistas austríacos traducidos con esmero al español. En primer lugar aparece el texto "Líneas de continuidad y ruptura", firmado por Otto Kapfinger, que resume en unas diez páginas la evolución de la arquitectura austríaca durante el presente siglo. En él, siguiendo el criterio cronológico de la exposición, se intenta poner de manifiesto las relaciones entre los arquitectos en el tiempo y el espacio, insertarlos en su contexto histórico y revisar el presente de la disciplina de acuerdo con las condiciones sociopolíticas y las corrientes estéticas actuales.

A continuación se extiende el catálogo de la exposición propiamente dicho, con breves textos introductorios a cada sección (apoyados en citas de los arquitectos más representativos) un comentario crítico sobre cada edificio presentado y el material gráfico, planos y fotografías que los definen. De este modo el catálogo reproduce las dos divisiones (cronología y espectro contemporáneo) y las subdivisiones de la exposición, coordinada por Andreas Vaas y Erich Hubmann pero concebida por los propios Otto Kapfinger, Dietmar Steiner y Adolph Stiller. Entre las principales aportaciones de este elenco, que se podría llegar a considerar una pequeña guía de arquitectura moderna en Austria, destaca la de sus excelentes fotografías, cedidas por diversos fotógrafos, archivos e instituciones, que ya formaron una parte importante de la muestra. Otra aportación decisiva es el diseño gráfico, obra de David Lorente, que ha ideado una especie de libro-bloque cuadrado, con una cubierta estrictamente tipográfica, un in-

terior bien organizado y una presentación sencilla y clara de cada obra.

Pero si ya resulta una ardua tarea dar cuenta de la historia de la arquitectura contemporánea de cualquier país, en este caso la dificultad se crece por muchas razones. La más obvia es que se hace necesario, por los propios criterios de cualquier exposición, dar unidad a una serie de arquitectos y obras que tan sólo tienen en común la nacionalidad, pero que, además de haber recibido y proporcionado múltiples influencias internacionales, se han formado en escuelas divergentes o se han producido en medios geográficos y socioeconómicos dispares. Podemos imaginar lo difícil que sería establecer esa unidad en nuestro país, pero al menos tendríamos la ventaja de la peninsularidad, apoyada por nuestro carácter periférico respecto a Europa. Pero en Austria, que a lo largo del siglo ha sido metrópolis de un vasto imperio, ha sido anexionada por el Tercer Reich y permanece como un pequeño país centro-europeo, las cosas se empiezan a complicar. Cuando además esa pequeña nación ha sido cuna de las principales corrientes del pensamiento, el arte y la historia contemporáneas, desde Sigmund Freud o Arnold Schönberg hasta Adolf Hi-



ler, y centrándonos en la arquitectura, desde Otto Wagner hasta Adolf Loos, podemos imaginar que la cultura austríaca ha sembrado Europa y no resulta fácil aislar sus vástagos. Además, como es lógico, el flujo inverso también ha sido muy productivo: desde las vecinas Alemania, Italia, Suiza, Hungría, Checoslovaquia y Yugoslavia (aparte de las próximas Francia o Polonia), Austria ha recibido una intensa influencia, difícil de

calibrar, pero fácil de reconocer. Por desgracia, la solución que nos propone Kapfinger es sencillamente evasiva y se puede resumir en su frase final: "El panorama actual de la arquitectura en Austria (...) se presenta así tan rico, pluriforme y contrastado como el propio paisaje austríaco, pleno de variaciones y fallas, de contrastes y transiciones". Otra vez será. ■

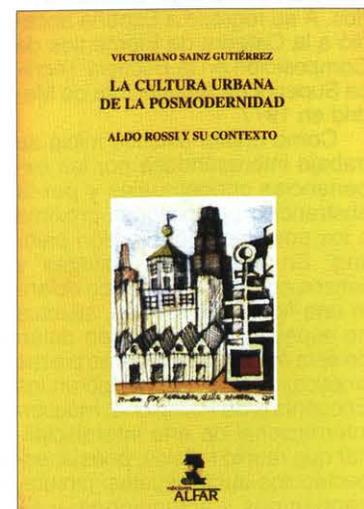
A.C.A.

LA CULTURA URBANA DE LA POSMODERNIDAD ALDO ROSSI Y SU CONTEXTO

VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ
Ediciones Alfaro

El texto "La cultura urbana de la posmodernidad. Aldo Rossi y su contexto" se propone reconstruir el contexto en el que se han originado y desarrollado las ideas sobre la ciudad del arquitecto milanés Aldo Rossi (1931-1997). Su pensamiento, cuyos trazos fundamentales se encuentran expuestos en "La arquitectura de la ciudad", constituye un hito de capital importancia para el desarrollo de la cultura urbanística contemporánea; por ello, en el presente trabajo, el autor hace una amplia referencia a la historia del urbanismo moderno y al marco cultural en que

esa historia encuentra su explicación última. Más allá de los reducidos límites de la Tendenza, las ideas rossianas han influido poderosamente en la cultura urbana de los años 70, hasta cuajar en modos de entender la ciudad y de intervenir en ella radicalmente diferentes de los empleados por el urbanismo funcionalista del Movimiento Moderno. Esos nuevos modos, que han venido a configurar la cultura del proyecto urbano, son en buena parte el resultado de la asimilación de las ideas de Rossi por parte de los arquitectos y urbanistas europeos. ■

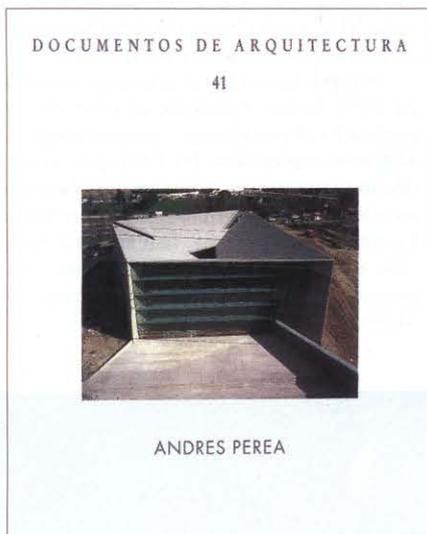


ANDRÉS PEREA

Documentos de Arquitectura, 41.
Colegio de Arquitectos de Almería.
Almería, 1999.

La encomiable labor del Colegio de Arquitectos de Almería difundiendo el trabajo más reciente de arquitectos españoles significativos, a través de su colección Documentos de Arquitectura, se completa con el volumen dedicado a Andrés Perea. Le han precedido inmediatamente los dedicados a Tonet Sunyer (nº 40), Francisco Mangado (nº39), Mariano Bayón (nº 38), Miguel de Rey-Iñigo Magro (nº37), Artigues y Sanabria (nº36)...

Refiriéndonos concretamente a la última entrega, en ella se recogen algunas de las más singulares aportaciones de Perea en la última década. Los edificios para CEREX en La Coruña y Bilbao, publicados ya en nuestra revista (nº 305,1996), unas interesantes obras en Galicia (Lugo) y dos centros de Salud en Madrid y Majadahonda, muestran a las claras el interesante momento por el que atraviesa la capacidad creativa de uno de nuestros más firmes valores.■



ARQUITECTURA Y CLIMAS ARQUITECTURA Y CRÍTICA ARQUITECTURA E INFORMÁTICA

SIERRA, RAFAEL
MONTANER, JOSÉ MARÍA
VARIOS AUTORES
Nueva Colección "Básica". Barcelona, 1999.

Tres pequeños e interesantes textos, en una nueva colección dirigida por Muntañola, editada por Gustavo Gili y denominada "G.G Básicos", vienen a completar un hueco, algo así como un "que sais-je?" de la arquitectura y....

Rafael Sierra nos describe en "Arquitectura y climas" los distintos parámetros (hu-

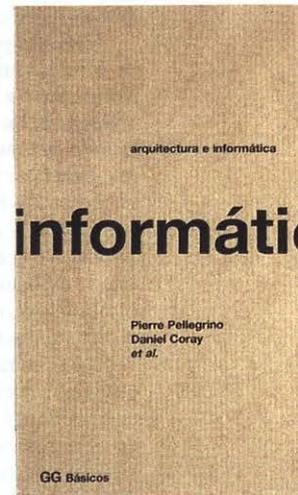
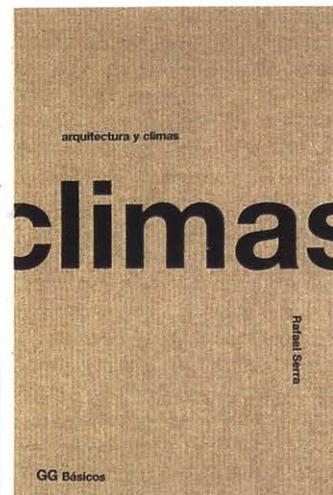
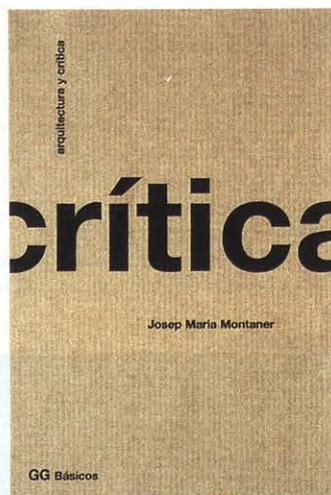
medad, luz, paredes, viento, brisa, silencio) desde los que el clima determina la arquitectura y ésta puede plan- tear su control.

Jose María Montaner, en "Arquitectura y crítica " propone un paseo por la crítica abordando su problemática y sus cometidos para completar un repaso por su historia y deteniéndose en la

descripción de sus más interesantes aportaciones.

Varios arquitectos y matemáticos abordan en "Arquitectura e informática" las complejas relaciones de estas dos disciplinas y el estado actual de los principales problemas.

Formato, precio e intención merecen un aplauso.■



VOCABULARIO DE ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN

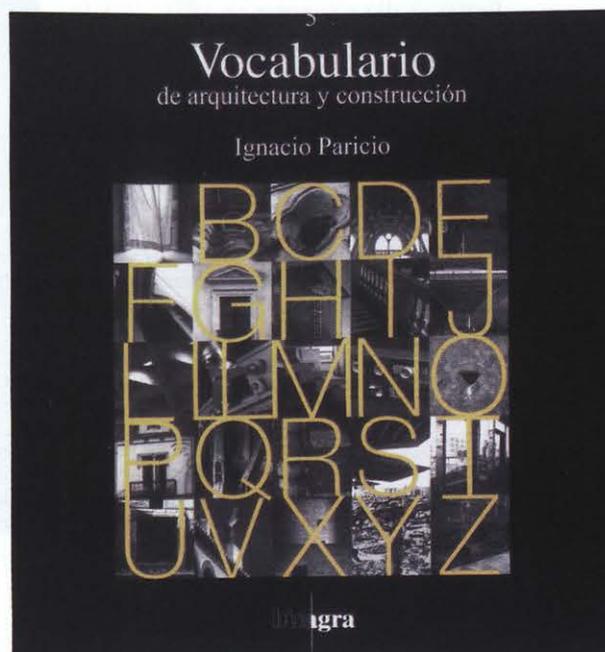
IGNACIO PARICIO
Bisagra. Barcelona 1999

La interesante labor de editor "outsider" que viene realizando Ignacio Paricio con los títulos precedentes: "La construcción de la arquitectura"(vol.1:Las técnicas .vol.2: Los elementos. vol.3: La composición), "Las fachadas de ladrillo", "Las claraboyas", "Las cubiertas de chapa", se completa ahora con el interesante libro que comentamos. A través del análisis de 25 términos arquitectónicos, el autor pone en evidencia notables conocimientos y perspicacia y propone la recuperación de un léxico, cuyo olvido seguramen-

te no es casual, para recuperar coherentemente, no sólo el oficio para el que resulta imprescindible, sino el conocimiento de unas bases culturales sin las que, como indica Paricio "hasta los autores de la normativa confunden cercha con cuchillo, mamperlán con bocel, o librillo con persiana".

La interesante forma de estructurar la obra permite su lectura casi como un juego, sabio, correcto,...

Recomendable sin reservas, como sus antecedentes.■



PREMIOS

Sir Norman Foster gana el premio Pritzker de 1999

Norman Foster ha obtenido a sus 63 años el premio Pritzker de arquitectura en su edición de 1999. Coincidiendo con el inicio de la tercera década del premio, su mecenas Thomas J. Pritzker, presidente de la Hyatt Foundation, comentó el fallo del jurado: "El jurado ha escogido un arquitecto que atiende intensamente al futuro de este planeta, un optimista declarado que cree firmemente en el progreso tecnológico, pero también en la arquitectura como servicio a la sociedad y a su calidad de vida. Autor de edificios que no sólo perdurarán, sino que ayudarán a la gente que los habite, y en su discursar proporcionarán experiencias enriquecedoras."

La ceremonia se celebró el pasado 7 de junio en Berlín. Allí Norman Foster recibió la medalla acreditativa y un premio en metálico de 100.000 \$. Es el segundo británico que recibe este importante galardón, después de que en 1981 lo recibiera su compatriota Sir James Stirling, que alentó al joven Foster cuando comenzaba su carrera a principios de los sesenta.

Foster ha proyectado y construido rascacielos de oficinas en Tokio, Frankfurt y Hong Kong, así como la torre de comunicaciones de Barcelona. Su aeropuerto de Hong Kong, el más grande del mundo, fue precedido por el tercer aeropuerto de Londres en Stansted. Ha diseñado el metro de Bilbao y más recientemente ha concluido la estación de Canary Wharf en la Jubilee Line del metro de Londres y el intercambiador de transportes de Greenwich. Su obra incluye mobiliario, oficinas, showrooms, instalaciones domésticas y edificios industriales, viviendas unifamiliares y complejos residenciales, escuelas, puentes, museos y galerías de arte, universidades, estadios deportivos, laboratorios de investigación, tiendas, centros culturales y bibliotecas. Incluso ha diseñado un objeto capaz de dar la vuelta al mundo, un yate privado de 55 m de eslora.

Foster se dio a conocer en 1971, cuando consiguió levantar un edificio permanente de oficinas para la IBM en Cosham con el coste y los plazos de ejecución de un barracón provisional. En 1975, su innovadora solución estructural para las oficinas de Willis Faber & Dumas en Ipswich le valió el reconocimiento internacional. La fachada de tres alturas, fabricada con piezas de vidrio siguiendo la curva irregular de la alineación de la calle, refleja la luz diurna pero se hace transparente de noche para mostrar los dos pisos de oficinas de planta libre y la piscina de la planta baja. El proyecto se consideró un modelo de compromiso con la sociedad, además de ecológicamente eficaz. Dos años más tarde, Foster confirmó su capacidad inventiva con el proyecto para el Sainsbury Centre of Visual Arts en la Universidad de North Anglia. A una escala mucho mayor y más internacional, en 1979 recibió el encargo de las oficinas centrales para

la Hongkong and Shanghai Banking Corporation, un rascacielos de 47 alturas que se eleva sobre una gran plaza.

Foster nació en 1935 en el seno de una familia de clase obrera de los suburbios de Manchester, donde las probabilidades de hacer carrera profesional eran francamente escasas. Completó con éxito sus estudios en el instituto local, donde ya mostró un interés prematuro por la arquitectura. Después de una serie de trabajos ocasionales y de cumplir el servicio militar en la RAF consiguió ingresar en la Universidad de Manchester, donde ganó casi todas las becas y ayudas posibles, hasta conseguir la que le permitiría ir a los Estados Unidos a estudiar en la Universidad de Yale. Desde su primer encargo, hace 35 años, ha obtenido los máximos honores y el aplauso unánime de la profesión por sus obras innovadoras. En 1990 fue nombrado caballero por la reina de Inglaterra y en 1997 obtuvo el Orden del Mérito.

El presidente del jurado del Premio Pritzker, J. Carter Brown, ha comentado: "Enraizado en la gran tradición de la modernidad del siglo XX, Sir Norman Foster trasciende las categorizaciones. En cualquier escala, desde un ascensor de vidrio hasta un aeropuerto, su visión fragua los materiales de nuestra era con una pureza cristalina y lírica que es enormemente personal, perfectamente funcional y —me avergüenza cómo solemos emplear el término— estrictamente bella."

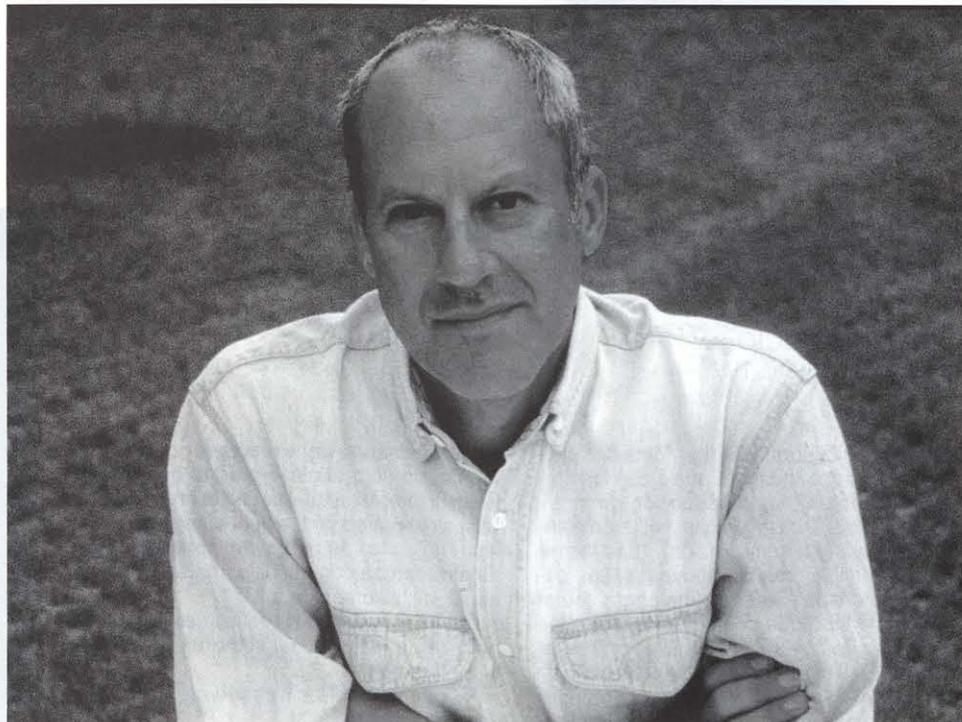
El jurado que ha elegido a Sir Norman Foster como ganador de la presente edición 1999 ha

estado presidido por J. Carter Brown, director emérito de la National Gallery of Art y presidente de la Comisión de Bellas Artes de los Estados Unidos. El resto de sus miembros, por orden alfabético, han sido: Giovanni Agnelli, presidente de la FIAT, de Turín; Ada Louise Huxtable, escritora y crítica de arquitectura, de Nueva York; Toshio Nakamura, escritor y director de publicaciones sobre arquitectura, de Tokio; Jorge Silvetti, director del departamento de arquitectura de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard; y Lord Rothschild, presidente de la National Heritage Memorial Fund de Gran Bretaña y antiguo director de la National Gallery londinense.

La ceremonia de entrega del premio se traslada cada año a diferentes localizaciones por todo el mundo, rindiendo tributo a la arquitectura clásica y contemporánea. La ceremonia de este año se llevó a cabo en el Altes Museum de Berlín, proyectado por Karl Friedrich Schinkel en el siglo XIX, y en la Nueva Galería Nacional, obra de Ludwig Mies van der Rohe en 1967.

Philip Johnson fue el primer premio Pritzker en 1979. Renzo Piano fue el vigésimo primer premiado el pasado año, coincidiendo con el vigésimo aniversario. En 1988, para celebrar el décimo aniversario, compartieron honores dos arquitectos: Gordon Bunshaft y Oscar Niemeyer. En total, hasta la fecha, han sido galardonados siete arquitectos estadounidenses y once de otras nacionalidades, entre ellos el español Rafael Moneo. ■

Sir Norman Foster





Hong Kong and Shanghai Banking Headquarters, Hong Kong.



Estación de Metro, Bilbao.

Willis Faber & Dumas Office, Ipswich.



Santiago Calatrava: nuevo Príncipe de Asturias

La concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Artes a Santiago Calatrava (Valencia 1.951) viene a reconocer la trayectoria de un profesional que, de alguna manera, no había conseguido ser profeta de su tierra. Pese a la enorme difusión que Calatrava suele alcanzar con sus obras, aún hoy su figura es mucho más apreciada y valorada en el resto del mundo que en su propio país.

Independientemente del innegable valor de su trabajo, parece lógico pensar que esta circunstancia pueda haber influido positivamente en el jurado internacional encargado de otorgar tan prestigioso galardón. Pero con toda seguridad lo que el Premio Príncipe de Asturias pretende valorar es la característica más inquietante de su trabajo: una innata vocación por asumir riesgos, que le obliga a entender sus proyectos como una sucesión de imágenes y proporciones, que a veces pueden parecer más próximas al mundo de la escenografía que a la propia doctrina arquitectónica.

Y es que, ante todo, Calatrava gusta de situar sus propuestas en la peligrosa frontera del simulacro: trabaja la arquitectura desde el territorio del ingeniero; construye con la mirada plástica del escultor y termina por diseñar con el rigor personal de los que se saben dueños de una filosofía propia.

Orígenes. A lo ya apuntado no es ajeno a su propia formación académica. Santiago Calatrava estudia arquitectura en Valencia, graduándose en el 73. Posteriormente accede a la carrera de ingeniero civil en la ETH de Zurich, donde se doctora en 1981 mediante una tesis que ya en su enunciado anticipa toda una declaración de principios: "Acerca de la plegabilidad de las estructuras". Ese mismo año y en la mencionada ciudad suiza se establece y abre su primer estudio, donde alternará ambas disciplinas.

El inevitable proceso de síntesis para compatibilizar arquitectura e ingeniería, junto a un confesado interés por la escultura (Rodin y Brancusi son sus artistas favoritos), le llevarán, inevitablemente, al terreno en que habitan los autores multidisciplinarios, donde habrá que reconocerle una proyección que escapa (aunque no siempre) del anecdótico "hombre de ida y vuelta".

Reconocimiento. La fama le llega a Calatrava a mediados de la década de los 80. Dos proyectos entre 1983 y 1985 y con la referencia común de actuar sobre construcciones ya existentes, le catapultan hacia la notoriedad: son la fachada para la Fábrica Ernsting en Alemania y la marquesina para la Central de Correos en Lucerna (Suiza). Son dos soluciones de carácter esencialmente estructural, que se apoyan en la experiencia avanzada por su

tesis y convierten a sus pórticos metálicos en una sugestiva trama orgánica.

A partir de ese momento, debido a la fascinación que ambas obras suscitan intencionalmente, empiezan a surgir encargos a lo largo de toda Europa: Edificio y oficinas en Suhr, Escuela cantonal en Wohlen, Estación de ferrocarril en Zurich, todos ellos en Suiza; señalización de la Avenida Diagonal y Torre Olímpica de Montjuic en Barcelona; Pabellón de Kuwait en la Expo 92 de Sevilla; Aeropuerto de Bilbao; Auditorio de Tenerife y sobre todo una serie de hermosos puentes, donde los más conocidos son el del East London River y El Alamillo en Sevilla.

Evolución. Hasta la fecha, la evolución de su obra ha venido marcada por un desarrollo en dos vertientes de lo avanzado por su trabajo doctoral: búsqueda de una intencionalidad expresiva para todos los elementos estructurales y una cierta intencionalidad metafórica de otorgar al conjunto de una componente dinámica. Esta aspiración por dar movimiento a sus construcciones se hace patente en el proyecto para el Aeropuerto de Bilbao, donde retoma la trama estética anunciada por Saarinen en la famosísima terminal de la TWA en Nueva York, acentuando aquí la metáfora al concebir formalmente el edificio como una gigantesca ave en el inicio de su vuelo.

De otro lado, en sus obras estrictamente ingenieriles es evidente la aparición del componente arquitectónico. La estructura se desarrolla desde la belleza, (difícilmente se puede encontrar un puente más armónicamente hermoso que El Alamillo), pero sin llegar en ningún momento, al menos así era en el principio, a traicionar su propio significado, adecuación o funcionalidad.

Últimas obras. Esta doble lectura que Calatrava aplica a su trabajo- expresividad en los elementos estructurales y preocupación por movilidad del conjunto-, solo permiten la construcción del "hito" como respuesta. Y al asumir tal carga iconográfica, su ingeniería-arquitectónica se desplaza peligrosamente hacia el territorio de la escultura; ciertamente, una unión ambiciosa, pero que en ocasiones concluye en un confuso ceremonial tecnológico.

Algo de eso hay en sus últimas obras: Pasarela en Bilbao, Ciudad de las Artes y las Ciencias en Valencia o la Estación de Oriente en Lisboa, donde hay que admirar la aspiración formal de las propuestas, pero es casi inevitable no lamentar su situación en la frontera del manierismo.■

J. M. Fernández Isla

Santiago Calatrava. La técnica viva

Santiago Calatrava, (Benimamet, Valencia, 1951), acaba de conseguir el Premio Príncipe de Asturias a las Bellas Artes. Remata, de momento, la larga lista de galardones que ha merecido el artista, arquitecto (1973, Valencia) e ingeniero (1979, Zurich) español. Ya en 1987 alcanzó el premio Perret de la Unión Internacional de Arquitectos; en 1988 el Schumacher; en 1991 el Holzteimban,...

Su obra ha sido expuesta prácticamente en todo el mundo y ha despertado el interés y la admiración no sólo de los profesionales de la obra civil, tanto arquitectos como ingenieros, como, y esto es lo más insólito, de la gente normal, incluidos los políticos.

Las cualidades formales que distinguen su producción, la plasticidad, la tensión y la ligereza, ligadas al empleo de materiales y técnicas *inequívocamente* "avanzadas", han contribuido a su identificación como referencia de la última modernidad en el imaginario colectivo.

Al igual que otros proyectistas, Norman Foster sobre todo, ha logrado una popularidad extraordinaria, ha superado las barreras de los pequeños círculos de iniciados y ha conseguido dirigir hacia su obra construída la atención general. Para los "especialistas", supone una "rareza" de difícil clasificación. No esté claro si se trata en realidad de un arquitecto que proyecta obras de ingeniería, un ingeniero que construye arquitecturas que se expresan desde su estructura o una marca de prestigio que se disputan los alcaldes de ciudades-con-río.

Si es un "hombre-puente" entre profesionales falsamente opuestos o sintetiza sus saberes en uno nuevo.

La existencia de su especie se remonta sin

embargo a los tiempos en los que este tipo de disquisición resultaba superfluo. Quien construyó el Port-du-Gard o el Acueducto de Segovia, o los Leonardo, Labrousse, Eiffel, Nervi, Torroja, Candela o Pérez Piñero pertenecen a la misma estirpe, mirados con prevención sólo desde ópticas corporativistas excluyentes. Desde cualquiera de ellas, Calatrava puede ser "el otro".

La intuición como guía de la forma, nos proporcionó hace tiempo, de su mano, tempranas sorpresas. Felizmente, Calatrava ha superado la brillante explosión inicial (a finales de los 70) y mantiene la tensión creativa con firmeza. Falsas polémicas "estelares" han puesto de relieve, sin embargo, lo accesorio.

Más allá de los titulares de las noticias de periódico, debemos subrayar la capacidad de sugerencia que sus obras nos proponen. Las analogías formales de sus estructuras con los "esqueletos" ("huesos, rótulas, ramas, lianas, hojas, trenzas", para Montaner), son tan evidentes, sin embargo, como lo son sus referencias al gótico o a tensiones musicales. Todo ello facilita sin duda la empatía que provocan sus obras.

Su capacidad de gestión le ha convertido en uno de nuestros creadores más universalmente conocidos. Su oficina en Zurich controla una producción multinacional especializada en estructuras atrevidas y atractivas. Sus objetos-útiles, esculturas para usar como puentes, puentes como esculturas, ponen firma a paisajes hasta entonces incompletos, cambian la escala y subvierten el modo de apreciar.

La técnica viva de Calatrava, parece justificar que brindemos, desde la vida, con un ¡viva la técnica!..■

Miguel Ángel Baldellou

Arquitectura

Ministerio de Fomento. Castellana, xx. Madrid.	Desde septiembre.	"Eduardo Torroja" .	Exposición sobre la vida y obra de este ingeniero madrileño entre las que figuran la tribuna del hipódromo de la Zarzuela, el mercado de Algeciras o el puente sobre el Guadalete en Jerez.
Fundación Joan Miró. Parc de Montjuïc. Barcelona.	Hasta el 12 de septiembre.	"Premios Mies van der Rohe" .	La muestra reúne los trabajos ganadores y finalistas de las últimas convocatorias de estos premios, algunos de los principales exponentes de la arquitectura contemporánea en América Latina y Europa.

Pintura

Fundación Mapfre Vida. General Perón, 40. Madrid.	Hasta el 12 de septiembre.	"Xavier Gosé" .	Una retrospectiva de la obra de este dibujante que desarrolló en París acaballo entre los siglos XIX y XX. Más de 280 dibujos originales donde queda reflejada la elegancia de la capital francesa en aquellos años.
Palacio Episcopal. Plaza del Obispo s/n. Málaga.	Hasta el 5 de septiembre.	"Tradición paisajística de la colección Thyssen-Bornemisza" .	Las 88 obras de esta exposición tienen como tema común el paisaje con lienzos que van desde el nacimiento y desarrollo de este género en la Holanda del siglo XVII hasta el paisajismo de finales del XIX.
Centro de Arte Contemporáneo. Burdeos.	Hasta el 29 de agosto.	"Joan Miró" .	El cierre temporal del Pompidou parisino ha permitido mostrar en Burdeos todos los "mirós" que posee la pinacoteca capitalina, un conjunto de 20 pinturas, 5 esculturas y más de 70 dibujos que cubren toda la trayectoria creativa del artista de 1922 a 1978.
Rijksmuseum. Amsterdam.	Hasta el 19 de septiembre.	"Naturaleza muerta en los Países Bajos. 1550-1720" .	Panorámica de la pintura holandesa con el argumento de flores, frutas y caza a través de 70 Obras maestras.
Los Angeles County Museum of Art. California.	Hasta el 16 de agosto.	"Diego Rivera: arte y revolución" .	Muestra de la pintura de caballete realizada por este artista mexicano, más conocido por su obra mural. En total, 120 piezas que abarcan más de medio siglo de actividad.
Museo Esteban Vicente. Plazuela de las Bellas Artes. Segovia.	Hasta el 5 de septiembre.	"Grandes obras" .	Exposición de ocho valiosas piezas del arte español actual firmadas por artistas como Luis Gordillo, Miquel Barceló o Pérez Villalta.
Sala Parpalló. Centro Cultural de la Beneficencia. Valencia.	Del 22 de sept. al 14 de novie.	"Mirándonos desde fuera" .	El título de la V Bienal de pintura Martínez Guerricabeitia hace referencia a la procedencia extranjera de los cinco críticos y cinco galeristas que forman el comité de selección de las obras que se expondrán, que han propuesto obra de pintores de casi toda España: Mireya Masó, Jorge Galindo, Sergio Barrera, Darío Urzay, Santiago Mayo y José Noguero, entre otros.
Museo Guggenheim. Nueva York.	Hasta el 12 de septiembre.	"Surrealismo: dos ojos privados" .	Las 700 obras de arte, objetos y escritos que componen las colecciones de Nesuhi Ertegun y Daniel Filipacchi configuran la mayor muestra sobre el surrealismo que se presenta en la ciudad de los rascacielos desde hace 30 años. La muestra permite aproximarse a grandes estrellas del surrealismo como Breton, Magritte, Dalí o De Chirico.
Sala d'Artur Ramón. Palla, 23. Barcelona.	Hasta el 10 de septiembre.	"Escenarios junto al mar" .	Exposición con las obras más recientes del artista mexicano, en las que realiza una evocación de la Barcelona de su infancia y juventud.
National Gallery. Londres.	Hasta el 5 de septiembre.	"Autorretratos de Rembrandt" .	Los 25 cuadros y 20 bocetos que presenta esta exposición tienen como tema recurrente el autorretrato al que fue tan aficionado Rembrandt y que muestran perfectamente la evolución fisionómicos con el paso del tiempo.
Museo d'Orsay. París.	Hasta finales de agosto.	"Eugene Jansson" .	Los 44 lienzos de esta exposición antológica de Eugene Jansson reflejan la maestría del pintor sueco para captar las atmósferas nocturnas, su compromiso político y su homosexualidad.
Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.	Hasta el 5 de septiembre.	"Giorgio Morandi" .	Exposición antológica por la trayectoria artística de este pintor italiano a través de un centenar de obras, fundamentalmente óleos y algunos dibujos y acuarelas, donde se aprecian sus coquetos iniciales con el cubismo y su aproximación al grupo metafísico italiano hasta elaborar su propio e inconfundible estilo.
Museo de arte abstracto español. Casas colgantes. Cuenca.	Hasta el 26 de septiembre.	"El espíritu de la utopía" .	Trabajos realizados entre 1887 y 1948 por el artista alemán Kurt Schwitters, una de las grandes figuras de la vanguardia europea y creador del movimiento dadaísta denominado Merz. Junto a sus obras se exponen otras de sus contemporáneos Picasso, Kandinsky y Paul Klee.

Escultura

Museo Reina Sofía. Santa Isabel, xx. Madrid.	Hasta el 30 de agosto.	"Esculturas cicládicas" .	Las 58 esculturas que componen esta exposición resaltan el misterio que rodea a estas creaciones artísticas realizadas entre los años 3200 y 200 antes de Cristo, que tienen su origen en las islas Cícladas del mar Egeo.
--	------------------------	----------------------------------	--

Fotografía

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Jorge Guillem. Valencia.	Hasta el 26 de septiembre.	"Sergio Larrain" .	Más de 100 fotografías de este chileno adscrito a la famosa agencia Magnum, entre las que figuran imágenes de niños vagabundos en Santiago de Chile o la casa de Pablo Neruda.
Museo de Ciencias Naturales. José Gutiérrez Abascal, 2. Madrid.	Hasta el 22 de agosto.	"Estrés y densidad" .	Imágenes de la naturaleza africana captadas por Peter Beard, que aparecen en el montaje con brochazos de sangre, tierra o vegetales de la flora del continente negro. A su lado, el artista también ha colgado retratos de sus amigos famosos, como Warhol o Marilyn Monroe.

Varios

IVAM. Guillem de Castro, 118. Valencia.	Hasta el 3 de octubre.	"Diseño gráfico en la era mecánica" .	Alrededor de 200 piezas de la colección Merrill, que incluye planos, carteles, fotomontajes y collages, reflejan el desarrollo de las técnicas del diseño en la era mecánica.
Museo d'Art Espanyol Contemporani. Sant Miquel, 11. Palma de Mallorca.	Hasta febrero de 2000.	"Cerámicas de Barceló" .	Muestra de 51 piezas creadas por el artista mallorquín entre 1995 y 1998 a partir de material extraído de la tierra. Las obras reflejan la constante preocupación del artista por el paso del tiempo. El humilde material utilizado destaca aún más la lograda expresividad de las formas.

ENGLISH

English translation by **David Cemlyn-Jones**

The continuous form

THE MENDELSON EFFECT

Miguel Ángel Baldellou

The final years of the century seem to symmetrically reproduce the doubts and tensions of the first. Successive events have raised concerns about the possibility of establishing at least a stable, if not definitive, canon for architecture and other arts. However, the old disjunctive between reason and emotion, determined to keep the poles of our discursive capability separate, has continued to fashion presumably irreconcilable factions. In recent times, undoubtedly driven by the success of some emblematic work that has been extensively disseminated, some architectural works and architects seem to be gaining prominent positions, at least in the specialised press. It is these who have most excited popular imagination about the notion of a masterpiece or a unique genius.

The economic bonanza of the wealthiest nations, the instrumental possibilities of virtual reproduction and technology at the service of architecture, seem to objectively uphold the most exasperating formalisation. To what extent our collective Western ignorance exposes the end of millenium syndrome, is something that we will certainly not be able to calculate. But perhaps it can serve as a justification for the fear before the end; not for the uninterrupted search on the part of architects for the until recently almost chaotic, complex forms, but for urgent evaluation, uncritical overvaluation, and from it the reopening of an ostensible discussion on architectural form, whose ultimate aim may probably be the achievement of power and its possible cause.

Architecture has been summoned to set in motion the greatest possible number of special effects to attempt an intrinsically contradictory double game. On the one hand to surprise, and on the other to continue surprising. If surprise plays in favour of the first, in time it will turn against the second.

Architectural form is also the vehicle of its own pragmatic, symbolic, ideological and technical essence. It tends to express itself. The triumphant moments of "anonymous but cultured" architecture can also be seen as a parenthesis in a continuous succession of searches and discoveries that we label as expressionism, surrealism, symbolism or other similar terms, always alluding, however, to its supposed quality of irrationality or uncontrolled reason. Still, we could think exactly the opposite. Having assigned "reason" to what is accepted by the West's cultural inertia, or at least the most easily assessed, the rest remains, that is to say almost everything that is attributed to the dark world of feeling, of dreams, of visions, of desire and of Utopias.

The history of architecture can be explained, although obliquely, as a struggle

to make one pole prevail over another, reason or emotion. However, great Architecture is definitely nothing more than the search for a balanced fusion between these, or other, opposites. Clearly the capacity, and the possibility, of establishing even circumstantially this fusion, comes very infrequently to very few people. The dominant system imposes a pole for the sake of convenience as opposed to the freedom that seems to want to subvert it, transgressing the imposed or superimposed limits. The advance of architecture has been driven frequently by rebel creators whose ideas were anomalous in their period, and being regarded as oddities or incomprehensible extravagances were hidden away in quarantine with their creators. To periodically recover what have definitely been architectural revolutionary methods - once its most pressing danger point has been passed - is a very healthy mental practice, even if it risks converting reflection into support for an "anything goes" attitude.

For this reason, we propose to observe how form continues despite everything, shaping reason from sentiment. It has never been any other way. And from this viewpoint, to focus on how form tends to be continuous, not limited, expanding and generating in the time of its perception dynamic, intelligible, and spatial sequences. If Clark justified the exclusion of Spain from his pan-European vision of culture, he was also demonstrating a certain perplexity derived from the acceptance of his predominantly logical construction.

In this way, he dismissed, as did so many other distinguished official thinkers, mixtures as being contaminating. By confusing preferences for facts, these become so deformed as to be unrecognisable. At the risk of irritating the guardians of official culture once more, we will go over certain particularly interesting points of our particular contribution to that trend that intended to construct form itself, not because of itself, into a universal movement.

If it is true that we could consider Mendelsohn as the key person in Europe who synthesized form with reason in the 1920s, it is no less true that he was not the only one, nor the first, nor the last. Joining him were a magnificent group of architects who gave momentum to the real avant garde that went beyond the visionary. Before him, though not necessarily predecessors were other of our architects (especially Gaudí). Interesting personalities emerged in Spain later, although they were not his legitimate heirs. I have already mentioned, but in a different context, the Jujol of the 1923 casa Planells, and the examples of Eusa, and the unavoidable Fernandez Shaw. But there was also a very

extensive succession of Mendelsohn converts, not all totally convinced fans.

In any case, it is true that there are levels of influence. Just as we can recognise in Goya or Unamuno a typically Spanish background without having to scratch too deeply, rather accepting it in a somewhat lighter tone insofar that it does not accept dictates, we encounter in a frivolous or indifferent attitude towards these artists an escape route through which it is possible to laugh, poke fun at, or show indifference, although what really matters to us has been done very seriously. This non-tragic, nor cynical attitude, possibly reflects a way of being, rooted in the popular subconscious that manifests its experience as wisdom, as a way of life.

Transferred to the practice of architecture, we have insisted previously in denominating this latent tone a profession that can dodge the obstacles of the course with the least risk and compromise, knowing that the scene will change again.

Applied to the influence of Mendelsohn it should be understood that this emerged from certain images produced by the architect that impressed Spaniards of the 1920s and 30s, although it had been acclaimed generically by everyone.

There was no need to understand the internal cohesion of those signs, nor the logical response to a technical circumstance that made them possible, nor the rigour of a discourse that was ignored. There was not attempt to search for the causes to assimilate the effects, nor to emulate the proposals of the avant garde. It was merely a question of using efficient and available solutions, transferred from context at the least opportunity. The excuse could be a contest for bringing a work up to date, or a corner with which to round off an image with lexical particles distinguished in images stored as unquestionable repertoire. If several morphological, typological or symbolic circumstances emerge, even if these concepts were unknown, translated in terms of the form, of function or of the dominant group of a site, a choral response was inevitable.

We could comb for, in what I have elsewhere called "real rationalism", the expansion of this effect. This was developed in some cases in a prompt form, in others, the longest, it lasted barely a decade.

However, it nearly always meant an improvement in results because on being installed it acted against a composing method based on finite structures. It introduced horizontality and with it dynamism that questioned the presence of the vertical stabilising axis. Some architects entered in conflict and tried, with the devices of academic eclecticism learned at college, to introduce the anti-monumental variant of the formal continuum, of the enveloping surface in their formal and mental structures from which the limits of the level were dissolved in a suggestive flight that was haptic as it was optic.

Obviously, the ability to explore in depth

the possibilities of Mendelsohn expression would have required interiorisation, impossible from the, not lesser but different, level of training of architects, or the emergence of techniques not available to us. Maybe for this reason the appropriation was superficial and why its dissemination was so wide. Maybe because of all this, Mendelsohn himself was avoided by avant garde architects and their most conspicuous followers who had still not found their definitive form. Mendelsohn presented them too soon, like Gaudí and with the same effect. This was the eternal dilemma of theory facing formulaic intuition which probably led to Giedion's exclusion from the official avant garde.

Among us, perhaps no one was capable of appropriating his images with as much efficiency as Gutierrez Soto was to do later, in his own way, of course. And this was done out of context, separated from ideas and beliefs. It is difficult to deny influences when confronting his work. Just as it is difficult as to determine the elements that sustain it. Because Gutierrez Soto was incapable of producing "a Mendelsohn" like the Capitol of the Gran Via. When Mendelsohn began to change direction in his images at the beginning of the 1930s, the perfect conditions emerged for the implantation of this message, at the Carrion contest, although now with diminished content. It was no longer a subversive plan and signalled the triumph of a new situation (a passing one, although this was not realised at the time).

Rather than interpret the obvious, Gutierrez Soto followed Mendelsohn's development from a distance and used him in successive stages.

There were certainly many more architects influenced by the German master. Not so much directly, as through some of his international disciples. In this sense, it would be interesting to find among the post-war, the post-Wright generation of Americans liberties that would be much less explicable without Mendelsohn. I refer again to Eero Saarinen, perhaps the best link in the complex European-American relationship. His sadly short life prevents us from observing a development that undoubtedly would have been most interesting. Some of the more recent examples seem to point in a direction already implicitly indicated in Mendelsohn's American work. However, I seem to detect a sufficient methodological incoherence to assert a doubtful relationship. The Nordic variant that recurs in Pietila, Sharoun, Bohm, Eiermann and other builders seems more approximate. Perhaps through these architects, or even in previous ones, some of our architects have found the sources with which to satiate a thirst that seems to have affected those who have endured the long trek through a desert and dogma. We are not confronting a mirage. Oases exist, even if their waters are often polluted. ■

Extract of the original

Josep María Jujol, 1999

Carlos Flores

José María Jujol y Gibert was born in Tarragona in 1879 and died in Barcelona in May, 1949, a few months before his 70th birthday. In a chronological list Jujol comes between Frank Lloyd Wright and José Hoffman - about 10 years his senior - and Walter Gropius, four years his junior. Regarding Gaudi, the difference was of 27 years, more or less that which exists between one generation and the next. In 1906, the master reached an age that exactly doubled that of his disciple, 54 and 27 years, respectively. Anyway, as I have shown in other articles, at least from the academic year of 1904-05, a certain professional relationship had been established between the two men. The period from 1905 to 1912 was to be the most productive and most intense.

To evaluate the outstanding part that Jujol played in European architecture and art, the work that he carried out as an independent architect must be considered - and especially that completed in the 1908-1928 period - but also, and in no lesser measure, his performance as the most personal and freest of all collaborators who contributed to the master's work. His professional and cultural training followed three basic stages: first of all at Barcelona's Architecture School; then the interest he had shown from a very young age in what has come to be called the humanities; and finally, the intense and continuous contact he maintained with his admired master Gaudi.

Gaudi and Jujol's mutual understanding was reinforced by a series of affinities that they established between themselves on the human level. Above all Gaudi hated vanity and arrogance, especially when these defects were accompanied, as they usually were, by a dull mind. Jujol's personal modesty, his lack of personal social pretensions, fitted perfectly with the fully mature Gaudi who Jujol knew. A deep religious feeling, lived from day to day, was another of their many common links - like their backgrounds and unconcern for economic matters. The fact that neither formed a family was another shared circumstance that allowed them to devote their minds and bodies to a profession for which they felt a vocation and unlimited affection. (Gaudi remained a bachelor all his life and Jujol only married after the death of the master at almost 50).

Another point worth noting to have a better picture of their Campo de Tarragona origins is the geographic element that in Gaudi's case meant an inexplicable, almost infallible, guarantee of talent for any artistic activity.

Jujol's emergence as a collaborator of Gaudi started before the former finished his studies and is evident and documented in works like the Batlló and Milá houses, the Güell Park, and restoration works in the Palma de Mallorca cathedral. But the presence of the young assistant undoubtedly had another influence - perhaps difficult to pinpoint and demonstrate, but definitely decisive - on the development that can be observed in Gaudi's architecture around the years of his meeting with Jujol. Thus one can talk

of a Gaudi before and after his meeting Jujol.

An objective appraisal of Gaudi's work reveals the presence of real genius, but also of a man deeply rooted in his time, especially in regards to details - designs, paintings, finishings, and everything that make up architecture. In regard to these details, Gaudi never managed to go beyond what could be considered a certain Victorianism, an identification with currents and fashions close in some way to the plastic of William Morris and his Arts and Crafts group, for example. From his association with Jujol, Gaudi's works in which the latter was involved in a notable and direct way - the Batlló and Milá houses, the undulating bank and the pillared hall of the Güell Park - overcame such Victorianism and not just because of the significance of Jujol's specific contributions, but because the ensemble was based on the absolute coherence of Jujol and Gaudi's effort.

At the same time and through the work he did in addition to his collaborations with Gaudi, Jujol's personality developed into one of the most spontaneous and free in all contemporary European art. His demonstrated ability for facial expression made it possible to immediately and directly see everything he was thinking. Gaudi, on the other hand, had a more reflective, organised and systematic mind; his final decisions were usually the result of logical reasoning, initiated from the very moment of confronting a problem and followed through until a solution, he judged to be correct, was reached. Perhaps because he lacked Jujol's exceptional ability for any kind of plastic expression, Gaudi sought relief in geometry and structure as reliable points of departure. Many of his most original creations - prior to the Batlló house - were frequently based on laws of mechanics and/or in a geometric rationalisation of form, while many more immediate and spontaneous decisions are at the origin of the greater part of his work. If Jujol's methodological approach seems to flee from a disciplined and controlled systemization, Gaudi, on the other hand, gave an indication of his method with his famous statement "originality is to return to the origin", a way of facing any problem from its beginning or root, as though it was the first time that such questions were confronted leading to a rational and logical discussion that would continue until the most appropriate solution was reached. While Gaudi's work contains this rationalising, continued and disciplined effort, Jujol's appears to be the result of a much more immediate, spontaneous and even uninhibited process. This absence of strict self-control - evidence of the artistic licence so frequent in Jujol's work - possibly could have influenced the master's methods that, in the case of Batlló and especially Milá, is free of a good part of the hurried tendencies and compulsions of a rationalising order that in a generalised way dominated his production.

Jujol's hand can be clearly discerned in

several details of the Batlló house, in the ceramic decoration of the Güell Park's large bench and in the pillared hall's soffits, as well as in the exterior railings of the Pedrera (with the exception of the two wide wrought-iron entrance gates), in some of the owners' (the Milá-Segimons) pieces of furniture, in the design of iron fittings and most particularly in the three-dimensional finishing of roofs or ceilings made with plaster. In all of these works, Jujol always acted under the master's instructions and supervision; but according to many accounts, Gaudi wanted his assistant to have the highest degree of freedom, giving free range to his powerful and inexhaustible creative capacity.

Although the various specific contributions that Jujol produced in his collaboration with Gaudi should be considered as complementary and subordinate to the architecture, such works were never a kind of superimposed decoration, as some have seen them, but representative of an essential part, forming an inseparable whole, which the German word *gesamtkunstwerk* (work of total art) defines perfectly.

Jujol contributed to this *gesamtkunstwerk* that Gaudi established in all his output and which after the Gaudi-Jujol meeting, and this must be stressed, reached forms of expression that until then were missing from the master's work.

In the same way, Jujol sought and achieved this *gesamtkunstwerk* in his own works as an independent architect; in some cases in respect to the work as a whole; in others, in those partial, even minimum, aspects for which his involvement was required, it would be appropriate here to describe the type of client who consulted Jujol; almost exclusively humble farmers, parish priests and industries and businesses of modest means. In Gaudi's case they were mainly leading society figures, aristocrats, bishops, financial magnates and leading industrialists.

And while Gaudi received orders to construct entire, major buildings, Jujol's services were solicited for small-scale inexpensive works, and frequently for just partial, minimum jobs for already existing works. It should also be underlined that while Gaudi - an undisputed great master surrounded by admiring and adoring collaborators - could let his assistants do some parts of his work, Jujol was always solely responsible for his, personally taking care of every detail (only helped by workers and indispensable skilled labourers) because he himself had to paint and sculpture, form and place coatings and mosaics, handle metals, and so on. Everything needed for his works to express, both interiorally and externally, that mysterious world that the architect contains within himself. Given the low budget on which Jujol relied, only by making use of his talents as a painter, a sculptor, a metal worker, mosaic designer, and designer of the most diverse furniture and objects, and bearing in mind that he would never be paid for such works, was it possible to complete constructions in which every little detail is unique, especially created for the occasion and in perfect harmony with the whole work.

To evaluate the full importance of the architectural and plastic universe that Jujol embodied it is necessary to be aware of his anticipatory ability, his facility for discovering

new formal worlds, for experimentation in aesthetic areas never before approached.

At the time that Jujol was closely associated with Gaudi, he started out his own activities as an independent professional with some very significant works, ranging from the reform of the Tarragona Workers Association Theatre (1908) to the construction of the store selling Mañach products (1911), a Barcelona company producing locks and safes. Between these two projects, Jujol began the construction of a small, isolated house, Torre San Salvador (1909), located on the outskirts of Barcelona.

The Tarragona Workers Association Theatre was built over several years, suffering numerous interruptions, problems and finally its forced and definite abandonment. For this reason, Jujol's magical and personal world emerges for the first time, his taste for creating for the sake of creating, that unbridled impulse that made the final outcome unpredictable, even for himself. His baroque-tending graphicness, the leit motiv in the treatment of interior surfaces and sometimes exteriors, was a sort of suggestive action "giving satisfaction to the hand" that covered interior walls or exterior fronts with graffiti or paint, like an unmistakable indented card.

The Mañach store, however, does not consist only of the original interior and colour treatment that, "in the way sauces are mixed and rockets explode" as Jujol wished, dominate it, but is also a good demonstration of the architect's knowledge of how to handle bulk externally with that freedom that was inseparable from his work.

The three five-year periods from 1911, the year of the Mañach store, to 1926, when the Montserrat Sanctuary in the town of Montferri (Tarragona) was begun, were the most intense and creatively productive for Jujol. In this period and the years of 1913, 1914 and 1915 in which he took no time off, he embarked on three of his most significant constructions: the Torre de la Creu and the Bofarull and Negre houses. The first and last were located in the town of S. Joan Despí, very close to Barcelona. The Bofarull was set in a very small country village, part of the Tarragona municipality. All three works contain the same powerful creative momentum. For each, disparate and extreme methods have been adopted that are dazzling in form, texture and colour. The Torre de la Creu is a volumetric and spatial elevation on a base of a hemitrope of five cylindrical bodies, covered with small parabolic domes and grouping two houses that the architect planned and constructed ex-novo. There are important reforms inside and outside Bofarull and Negre. The stairway in both is the central piece that articulates the surrounding spaces. In the first, Jujol prolonged the existing stairway, extending it on two floors and designing a unique balustrade that starts out from the ground floor as a unifying element. A dynamic well-space in an ascendant direction is created - the bulk of the tower is outside - brightened by colour and light that comes from a lamp area situated under the pyramidal tip of the ceiling; a watch tower-space with Dadaistic components and scattered objects, such as a wine jug and a peasant's pot, that together with

the avant garde significance reveal his rustic roots and popular tradition. The pyramidal ceiling is crowned by an odd and very large copper-coated angel-weather vane designed by the architect.

The stairway is also a key item in the Negre house. There is upward tension here, although less powerful. The image of an angel hanging from a white background and surrounded by an ocean of blues and a swirl of crosspieces is the polarising factor here, not the light. (And on the façade, like a balcony, an incredible and monumental coach). The most fantastic and esoteric of Jujol's universe, his most radical and explosive plastic message, is present to a high degree in these two works in which shapes and colours, as attractive as they are disturbing, impress visitors with impacts that are hard to forget.

Returning to the Mañach construction, the presence of completely unexplored territories of expression that were new even for Jujol should be noted in his Talleres (1916). One was the series of scuba suit-chandeliers, aligned on the ceiling, like beings emerging from a strange spacecraft. The other was what were meant to be the counterweights, or pinnacles, in bare brick factories, interplaying plastically with the effects of levels in recess and in projection, somewhat in the style of Mies in his monument to Karl Liebknecht and Rosa Luxembourg, produced 10 years later. For the Mañach factory, Jujol designed some pieces of furniture and especially a stand-up lamp with three bulbs in which the atmosphere of Star Wars or any of the Star Trek series that had still to be produced then seemd to be anticipated through absolutely disparate forms in respect to those of the "scuba suits".

In 1918 Jujol started the small church of Vistabella just as his prodigiously productive decade was ending, a period during which his most brilliant creations took shape. At that time the architect was at the height of his expressive and technical form.

In the Mañach factory and in the roofs of the Torre de la Creu (also called the Ous, or the eggs, because of the small domes on top), Jujol had allowed his imagination to extend to structural systems. In Vistabella and Montferri, structures gained maximum protagonism, each representing the essential and basic element for their plastic formalisation.

In both, the architect started out with an ordered and regular surface that was also simple and imaginative, as a means of easily acquiring a systemised structural form. This aspect was even more pronounced in Montferri in whose construction he also used his own prefabricated system with only a small number of different pieces. It should be noted that Jujol's preference for simple surfaces of total geometric regularity, or almost total regularity, featured in practically all his work. It occurred, however, that he would thus achieve an imaginative manifestation of such power that the final exuberant and almost overwhelming result would conceal that geometric regularity taken as the point of departure.

The case of the Montserrat Sanctuary in Montferri (1926), an assignment he was to

receive almost a decade later, begins with a similar type of structural question as to the use again of the fan-vaulting Gothic basement, whether by introducing parabolic arches with the difference that here the complete structure is more complicated, with a stellate Islamic-style vault emerging including multiple intercrossings; or whether to cut costs by employing pieces of prefabricated in situ lightened concrete instead of brick. A large triangular piece of the same material and made in the same way as the previous pieces with the centre hollowed out in the form of a heart, was used as a means of closing hollows, providing a variety of glass-stained window options.

The fact that the temple was dedicated to Our Lady of Montserrat, the patron saint of Catalonia, led Jujol to lay out the ensemble volumetrically as a complex grouping of very steep small vaults, evoking the mountain of Montserrat close to Barcelona.

The extremely small sized Vistabella and Montferri churches clearly demonstrate that the limited economic means of Jujol's clients did not lead to any disadvantage in the development of all his capabilities. If in works like the Mañach store or the Negre and de la Creu houses it might have been true that a bigger budget would have contributed to higher architectural and artistic levels, think of the grandeur that churches would have presented - in structural and aesthetic terms - if much greater funds had been available. Think, too, of works like the Workers Association Theatre, the Bofarull and Fortuny houses in Pallaresos, the Planells house in Barcelona, and so forth, that were unfinished, definitely interrupted by the lack of their sponsors' resources.

One of the last works constructed by Jujol was the residential building on Barcelona's Avenida Diagonal, the Planells house, with the plan dated November, 1923, and completed several years later, no longer in accordance with the architect's wishes nor showing the least respect for the part that remained to be done. After two or three proposals in the purest Jujol baroque style, the final version was pronouncedly sober in form, similar in a certain way to what some fashionable avant garde European architects - we could refer to part of Scharoun or Mendlesohn's output - were producing, or about to produce, at the that time.

Just on reaching the age of 50, Jujol completed his last major work in terms of size and significance. This was the monumental fountain constructed in Barcelona's Plaza de España, the broad urban space that served as a gateway to the 1929 Universal Exhibition. This fountain, although of a certain baroque conventionality, achieves undoubted greatness and elegance through Jujol's valuable touches in various details.

During the next 20 years, there were several reasons why Jujol dispersed his efforts in numerous lesser works - at times as a simple designer or draughtsman - in which, however, the stamp of his inexhaustible creativity was always evident.■

Extract of the original

The architecture of Víctor Eusa

Fernando Tabuenca

Some medium-sized cities still exist in which it is possible to identify the architecture through the work of a single architect. This is the case of Pamplona and Víctor Eusa (1894-1990), or at least had been so until recently when the considerable expansion of the city and the disrepair or reform of many of the architect's works diluted his mark on the urban scene.

Victor Eusa is to Pamplona what Dudok was to Hilversum. The reference is not casual, because Dudok was one of Eusa's most admired masters despite their differences. Both their commitments to responsible town planning helps to understand the similarity.

Education and academic career (1915-1936)

Victor Eusa Razquin, born on Pamplona's calle Estafeta in 1894, completed his studies in Madrid's School of Architecture. His colleagues were quick to recognise that he was one of the most gifted students. His class of 1920 was a generation in transition, educated in the prevailing teachings of the École des Beaux Arts, but already convinced of the need for change and stimulated by isolated teachers like Anasagasti. For them, however, Le Corbusier was only a quack or a showman. Eusa's vision was directed towards Vienna, to the Sezesion and the "great master Wagner", as architecture with a capital A was still not appreciated without being burdened with the ornate, and he limited himself to seeking new forms of expression, removed from the classical order.

Eusa's deep-rooted convictions acquired in the historic moment of his education as an architect were to influence his entire later work. His academic training was to serve him well, however, when just after he graduated he and Saturnino Ulargui won the contest for the construction of San Sebastian's Gran Kursaal Casino. It was built on the spot where Rafael Moneo is constructing today the new Palace of Congresses following the Kursaal's demolition in the 1970s. The bases for the contest expressly imposed the "French style", a somewhat vague concept. And Eusa did it with a flourish: columns and pilasters with Ionic and Corinthian capitals, entablaments, parapets, festoons and so on are all gathered in the Kursaal, striving for an air of refinement and luxury very typical of those gay 1920s. However, Sezesion details are not lacking as in the iron and glass canopy over the entrance.

The academic substratum of Eusa's training was always latent in his works and was to be reflected especially in the composition of the ground plans of his buildings.

Viennese and oriental influences (1922-1927)

From 1922 after his participation in San Sebastian's Gran Kursaal, Víctor Eusa began to seek his own architectural language of expression. His point of departure, as already

mentioned, was the Viennese school. Wagner and his disciples Hoffmann and Olbrich marked out the path to follow. His architecture did not create a total break with previous tradition, but rather an evolution that was to guarantee his social success.

In Eusa's first works, classic traditional repertoire was adapted with flexibility to the new demands of construction, although it was still subject to rigid creative plans. He assimilated a taste for plain and geometric decoration from the Viennese school, as opposed to the round and statuesque forms of classicism. Later he would admire the value of polychromy in contrast to classicist monochromatism.

In April 1923, Víctor Eusa embarked on an extensive voyage of the Mediterranean. This journey would widen his knowledge of Turkey, the Middle East and Egypt. He returned very impressed with Arab architecture, and this influence would feature strongly in his later work.

The Viennese influence in interior decorations is clearly visible in the altarpiece of the Casa de Misericordia church that is reminiscent of Gustav Klimt's piece for Wagner's Steinhof church.

Art-deco expressionism (1928-1932)

Eusa's search throughout the decade of 1920 for a renovating and personal architectural language was to crystallise about 1928 in a geometric expressionism, characterised by the combined use of bare concrete, red brick (sometimes yellow) and plastering, usually painted in white. With this language he was to complete his best known buildings, earlier cited as characteristic of a good part of Pamplona's Ensanche.

A connection between Eusa's work and that of Frank Lloyd Wright has also been pointed to, although the former denied knowledge of the work of the American master. In our opinion, this connection was made through Dutch architecture, that he did know very well as he had visited Holland on several occasions. The influence of Wright's work on that country is well known following the publication of his first works in the Berlin Wasmuth edition (1910), Berlage's journey to America and the release of the monographical issue of the Wendingen magazine in 1924. Of the Dutch, Eusa particularly admired the work of Dudok, as already mentioned and whom he often quoted.

As to the motives that inspired Eusa's creative imagination, a common factor to all expressionism is that it must be guided by a superior ideal. In the case of many European expressionist phenomena, this ideal was Socialist Utopia. In Eusa's case, given his educational and social-economic background, this ideal could not be anything but religious. Catholicism is a constant concept in all his work and it takes on a symbolic function. The recurring theme of the cross is derived from it as

a central theme or as a reiterated element in complex geometric compositions.

Another feature common to many expressionist works is the tendency towards monumentalism. In Eusa's case we can also note this inclination, limited at times by the dimensional reality of his work.

The art-deco expressionism of the 1920s, a legacy of the Arts & Crafts and Art Nouveau, although moving towards new kinds of formal expressionism, shares the concern for the decorative arts that gave its name to the movement. Eusa was not detached from this trend that was already visible in his early work, in the furniture designed for the Vasco-Navarra, the railings of the Casa Aizpín that anticipated his later evolution, and in so many more examples. Apart from a few exceptions he continued to occupy himself with the design of all the decorative elements of his buildings. With iron he forged railings and balustrades for balconies and stairways. With glass, glaziers and lamps, such as the already mentioned lamps of the Eslava Casino. He also paid attention to the furniture of his public buildings.

Development to rationalist forms (1932-1936)

Eusa never felt attracted by the rationalist movement. Like many other architects of his generation he looked with distrust on the achievements of the Bauhaus and Le Corbusier that he attributed to their propagandistic activity. The severe austerity of rationalism did not appeal either to Eusa's intuitive plastic temperament and his need for decorative expression.

On the other hand, his cultural isolation in a provincial city and his remoteness from any theoretic stand prevented him from feeling attracted to the social and economic aspects of rationalism. Despite his friendship with García Mercadal, whom he visited during the latter's stay in Rome, he had no contact with the GATEPAC.

In spite of everything, a certain evolution in Eusa's work towards rationalist forms and approaches, without abandoning expressionism, could be noted from the 1930s.

Regionalism

Eusa felt very strongly the presence of the place as influencing factor in his architecture and this also explained his disinterest in "international architecture". Thus, he would apply a regionalist dressing to almost all his isolated constructions or those buried in rural settings in the Pyrenees foothills of Navarra and Guipúzcoa, including the suburban single family residences on the outskirts of Pamplona. His regionalism was expressed in a neo-Basque style that freely combined the elements of popular architecture of these zones in which asymmetry predominated in the composition of floors and elevations. Another characteristic is the fragmentary use of materials. Stone masonry, red front-view brick and whitewashed surfaces were combined in a haphazard manner, intermingling in the façades and avoiding defined limits, thus alluding to a supposed spontaneity of construction. All this

produced a picturesque impression.

In Ribera de Navarra, Eusa's architecture is characterised by the use of the yellow brick of the region, even though it is used with great expressionist feeling, which is reminiscent of Mudejar architecture, also present in that region. The general composition is again more rigid and geometrical. The great majority of these works were completed at a very late stage.

Periods at the service of municipal and provincial service

A few months after the start of the war, the pro-nationalist architect Serapio Esparza, designer of Pamplona's Ensanche plan, was dismissed from his position as municipal architect. Víctor Eusa replaced him, taking over in June 1937.

In 1940, Víctor Eusa was invited by the Mussolini government, together with several Italian architects, to carry out a study for a funeral tower, church and Capuchin convent in Zaragoza, destined to be a pantheon for Italians killed in the Spanish Civil War. Eusa's project

was accepted and its execution was to occupy him for the next five years until the political situation in Italy at the end of the world war forced him to conclude the work, reducing the height of the tower by almost 30 metres and eliminating other details.

Shortly after leaving his post as Pamplona's municipal architect, he was appointed provincial architect by the regional Navarra administration. He would remain in the position for 16 years from 1945 to 1962, carrying out a large number of works and building reforms of provincial administrative buildings.

At the beginning of the 1970s, on reaching 80, he finally gave up professional activity. This did not prevent him from drawing for several years more, and he produced sketches and perspectives of projects that bubbled in his imagination, always full of ideas.

The productive life of Víctor Eusa ended in 1990, leaving behind an architectural legacy that his city, Pamplona, will for ever be grateful. ■

Extract of the original

Casto Fernández-Shaw and the endless expressionist adventure of a navigator of the future

María Cristina García Pérez and Félix Cabrero Garrido

It can be stated without any doubt, and with very few exceptions, that Casto Fernández-Shaw was throughout his life an expressionist architect, in the broadest meaning of the term. But to understand his particular inclusion in such a stylistic bracket an appropriate introduction should be presented about his constant and definite position in relation to the modernist movement, or Art Nouveau (and its followers). This is viewed by most critics as the clearest precedent of expressionism in the history of art and particularly of architecture.

CF-S was interested in Modernism's position regarding antiquated 19th century eclecticism and historicism, and how it incorporated new materials and technological advances; how it integrated ideas from all arts in the Arts & Crafts tradition (that in his case resulted from reading W. Morris and J. Ruskin), and how it viewed buildings as works of total art. But all his attitudes were dominated by a fervent opposition to decorative excess.

During that inter-war period through which the history of European architecture was passing, CF-S's temperament made it easy for him to coincide with the idea of Le Corbusier that geometric forms are primary, economic and, at the same time, beautiful. They satisfy our intellect through mathematics, establishing an equivalence between architecture and engineering aesthetics; and, like with Le Corbusier, they subjugate images of the car, airplane and steamship. As J.A. Fernández reminds us, CF-S was in love with geometry, mathematics, and an admirer of engineers and machines. And in his

anti-ornamental aspirations, in 1928 he would accuse rationalist architecture of modernist deviations that could endanger its timelessness.

However, his determination in the search for new formal directions in architecture and engineering that would be in tune with the new times, together with his poetic stamp and passionate nature, made him feel strongly the influence of architects like E. Mendelsohn; and although he vindicated Perret and Gropius, his mind frequently evoked the pregnant image of Einstein's observatory that linked him to Gaudí through the appearance in the tower of "a way of using different spaces from the usual" that "makes one think of an architecture of mass in which the evenness of his modelling bring us closer to the forms of Nature".

But CF-S's "positivist optimism" and his faith in "the pursuit of happiness through technique" did not give him that accommodating and middle class character into which the turn of the century philosophy had been become, in the opinion of M. De Michelí. And it was a fact that Spain was detached from Europe on many levels, including from the upheavals of the First World War, although its echoes and respective alliances reached the classrooms, as the pro-ally CF-S recalled. Thus, his expressionist mood was a shout of rebellion, "of opposition", but never a rejection of the principles of progress, because in his country a revolution was always pending. Expression of temperament and instinct, the transposition of feelings, yes, but in the sense of total creative freedom, of a free spirit, to which J.A. Fernández Ordóñez refers.

Consequently, he included the progress that science and technique provided him in many of his works that served as a journey to centre of his very being. In the case of architecture, the words of Vlaminck are not so applicable: "Science kills painting", and for CF-S it was a form of nourishing his architectural boldness, his struggle against building conventions.

His plans for lighthouses and towers are exponents of such beliefs. Thus, he said of the Colón Lighthouse (1929): "The exterior will be a display of modern construction and the interior a work of art and feeling... I foresee that by giving life to this project... the emotion felt by viewers will be very intense." Despite using round and geometric forms, his treatment tends to dissolve temporal space; the frequently double screw; light and movement; materials like glass, aluminium and stainless steel; and even water, all serve him at times as fleeing reforms of provincial administrative buildings.

All his projects, and especially the Colón Lighthouse, underscore other structural and symbolic expressionist aspects. ("The lighthouse symbolised the spiral of genius that moves from the earthly to the inaccessible, and when... it should turn... it would recall... the roundness of the world.") And, of course, there are a number of theatrical aspects. So, in the Hispanidad Lighthouse (1953), dramatic force is derived by combining one stage setting in the landscape, the pure sensuality of form and spiral iconography. And in the Espectáculo Tower (1942) all the materials, their colour and texture, the dissolving elements themselves, were placed above all the objects that create the stage for the show.

The uncontained expressive power of the first years, bloated by a certain romanticism common to painters that start out in the expressionist movement, would soon impregnate, as we have seen, the consubstantial discipline and sobriety of nearly all his work. But his temporary romanticism would always move him towards a constant commitment with the avant garde.

The Jándula dam is an emblematic work, fully identified with expressionist sentiment. It was regarded by CF-S as the best of his production and he used "new forms of architectural engineering" in it. Few works such as this illustrate the technological-engineering and scientific-structural components so wrapped in a language brimming with expression that is vigorous and casual, tempestuously imaginative, filtered in a most elegant formalisation that is approximate to "land-art", rushing into a fine and abrupt setting with the stone slope cascading in "an expressionist metaphor of water turning into architecture," to quote J. Sobrino once more. The unusual and brilliant solution of grafting the plant into the wall of the dam derives from all the implantations of his consubstantial poetic-expressive inspiration, starting with his first unwavering faith in the avant garde and the future. And he creates the paradox of achieving the impossible: so that the accord of the mass in a harmonious symphony or environmental sweetness, as managed in a lateral vision or bird's eye view, is transmuted into waves of overwhelming power ready to explode in the

water, in the various perspectives from the base of the dam. Thus the dramatics of the setting, without denying the beauty of the new architectural forms, is stunning: the curves take on greater intensity and the tidy geometry becomes harsher, in the way that M. Denis used to refer in the Occidente magazine to Gauguin's influence on expressionist painters.

The once again brilliant design of the Retiro Residences shows, from a mere pragmatic need, a wall treated as a breakwater that does not lead however to the extenuation of the swimmer-spectator, in one of the most skillful responses of Spanish rational-expressionism. This displays, in the words of P. Moleón, "his capacity to integrate into architecture the throb, the vital pulsating rhythm of a city in constant movement and of a period undergoing permanent change".

Regarding the Coliseum's façade facing the Gran Vía, a building that could belong to other stylistic sections like skyscrapers, the American dream or the heroic rhetoric of futurism do not obviate expressionist nuances interpreted in different tones and keys. His lateral foreshortening displays a rich chiaroscuro exchange between the almost invisible offsets of the different frontal levels and the equally subtle vertical offsets, marked by the nerves of the structure, with which it intended unsuccessfully to simulate a never installed great cascade of light, that simply made it a subtle stone cascade. Without denying the influences of the building presented by Saarinen at the Chicago Tribune contest (1923) nor the "aesthetic-stylist" result of the façade noted by Gutiérrez Cabrero, the Jándula's toned-down echoes are obvious.

It is in the interior of the Coliseum cinema that CF-S's expressionist vein comes out most forcibly, recalling the stage setting institutionalised by Mendelsohn rhetoric and the example of his Berlin Cinema Universum (1926-28). The Gran Vía complex of houses, offices and entertainment centres is a living museum of modern architecture; and in the interior the magic areas of the halls emerge with eloquent and dramatic fluidity like one of the most brilliant expressionist statements of Madrid architecture: dynamic curves and the bulks of projecting dress circles in gentle waves; the suspended dome from which the circular form of its handsome chandelier hangs, a gigantic eye that submerges the audience in an almost sphere-shaped microworld of forms and beckoning vacuums like an enormous womb. Only the real existence of space surpasses his intuitive knowledge amongst so many evocations to the countryside of modern cultures that emerge from the expressionist avant gardes of the century's first decades.

The Spanish Civil War and the Second World War deeply affected CF-S and his family, stirring feelings of anguish that are usually common to the various languages of the expressionist movement and that in Europe appeared during the Great War of 1914. In the final years of the 1930s and in the next decade he abandoned his natural tendency for the joy of living, turning gloomy and his cry of protest against barbarity and destruction becoming almost fatalist. This mood is reflected in a broad

spectrum of fantastic works, summed up in the tunnel end of the Sumo Hacedor. The survival that he defended in his aerial and anti-aerial architecture is a transcription of his own struggle for survival in those terrible years that broke his faith in progress and mankind, a figure erased from his representations. And he would certainly have agreed with the words of H. Bahr: "We no longer live; we have lived. We no longer have freedom... man has been deprived of his soul; nature has been deprived of man... Such a sepulchral silence has never reined in the world. Man was never so small... And here is the cry of desperation..."

The scientific-technological-futurist component was to be added to the inspiration of natural morphologies and theories of origin; the shape of the egg (that he used in shelters, hangars or monumental cenotaphs) is transmuted into variants of the Bulbos building that he developed even in later plans for helicopter airports; the Caracol building, based on that "armour-plated" insect, generates a thousand images and evocations of an animal, vegetable, geological or atmospheric sort, undoubtedly disguised by the powerful individuality of Casto imagination that, in turn, brings to mind a good deal of expressionist iconography arising from architects such as Taut and Finsterlin, Steiner, Haring and even Gaudí, but also writers like Scheebart or Lovecraft.

Above all, mention must be made of a very important group of works that pertain to the most profound part of the functional-rationalist movement and that were begun in 1927. These are precisely his very famous and paradigmatic Porto Pi automobile service station in Madrid. In all of them, however, a strong expressionist impregnation, in the sense of the transmission of emotions that go beyond architecture itself, can be noted. In the same petrol station, the bare aesthetic-stylistic transposition of naval and aeronautic constructions are transmuted into an expressive game, where structural experimentalism and symbolism interact equally.

In 1929 he accentuated expressionist nuances in his design for the airport of Barajas, the culminating work of this group together with the already mentioned houses facing the Retiro. Again symbolic aeronautical connotations, added to those of birds, meet with his ideas about engineering and aerodynamic architecture, moulded into inseparable forms and structures, appropriate for the transpositioning of some levels to others or some enclosures to the next, without the solution of continuity in a spatial concept that then had no comparison in Spanish architecture.

The final chronological element in this group is the Barajas service station (1958-60), a natural cross between Porto Pi and the airport, where a fully intense and also sober expressionism and one of containment, now removed from stated theories of rationalism, appeases. The frontal elevation resembles an eagle about to initiate its flight and with its wings extended in an elegant motion that is unable to conceal its uncontainable power, while the treatment of the side walls of the tower-trunk conjures up an image of the bird-plane. The floor is shaped by a graceful and harmonising set of subtle

curves and the almost ethereal canopy (now savagely replaced) introduces an interplay of chiaroscuros tinged by the intense strokes from the multiple points of entry for light.

CF-S's ability to give life and eloquence to the most inanimate objects is even noticeable in his most uninspired works, thus regarded because of his decision (free or forced) to convert them into exponents of a doctrine, whether the strict pre-war functionalism or the eclecticism imposed in Spain in the 1940s and 1950s. And so in small discreet buildings like the residential block in Madrid's calle Ofelia Nieto (1935-41) or the Villaconejos cinema (1965-67) of cubist-constructivist style, he altered the perception of scale and proportions through a few steps that break the gentleness of the virtual mass mould, achieving an almost crude treatment of the angular and projected bodies in a dramatisation that goes to the limit of the composition. The images of M. van der Rohe's monument to Rosa Luxembourg or Wright's House of the Cascade, admired by CF-S, come to mind. These "projecting bodies of great originality and constructional value" that give his housing projects "great expressive power", as P. Barreiro observed, emerge with different treatments in nearly all his "architecture without style", even though they attain their highest levels in the mentioned examples.

In his Madrid eclectic residential buildings he resorted equally to the strong expression of angles or corner houses in formal treatments related to expressionist dynamism, according to the subtle interplays between entrances and exits or between curved concave-convex counterpositions.

It is difficult to find any CF-S work that lacks expressionist nuances or traces; for this reason we do not wish to avoid reference to those that could appear more detached in this sense, inasmuch as they are largely subordinate to his technological-industrial side. These concern his numerous plans for radial garages whose cold prototypes are gripped by an expressionist atmosphere from placing them in a concrete location that disguises them with theatrical resources, chiaroscuros of deep entrances, shadows thrown from the projecting ribs of the general roof, simple interplays of contrasting curves, transparent round shapes and light token curves.

If there is one aspect in which expressionist tendencies and essences converge, it is in the theatrical emphasis of the means of representation. Thus we can talk of a pregnant graphicness as an omen of the disruptive and pronouncedly dramatic inconformity that looms on the horizon with an avant garde determination that appears and disappears throughout the 20th century. In the Casto aesthetics of the means of representation, we should understand above all the relevance of his surprising scaled model-sculptures, rare objects in which expressionist tones abound and which CF-S modelled as ideal transpositions of a world of images that places us at a higher plastic threshold than that of the mere condition of building representations. Also, many of his sketches and water colours contain a graphicness of undeniable expressionist tone.

The placement of a building in its surrounding fills it with drama and the lines that shape it give it a receptive visual power of an interior world that is about to explode.

CF-S's neo-expressionist statement in his brilliant design for the Madrid Opera Theatre (1963), evoking Poelzig and even Gropius, once again approaches Mendelsohn, but loses its subtlety in the contest project for the Spanish pavilion in the 1965 New York International Fair where it merged the futurist line with certain formal exacerbations in an emphatic and almost "luminescent" cylindrical body.

In his four powerful "levers", he additionally developed some of the form tested in his second plan for General Motors, although he gave them a monumental-theatrical transposition that detached them from the model to grant them their own life.

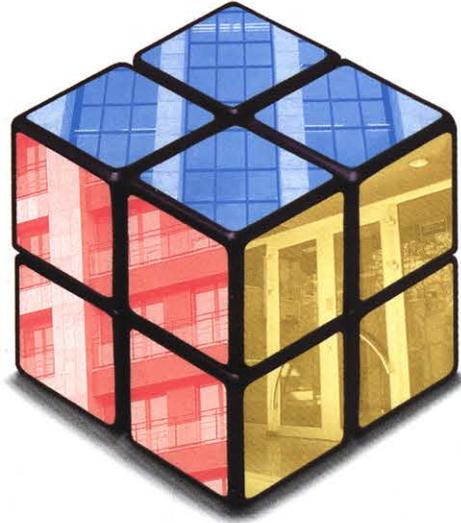
But the Opera Theatre embodied the recovery of the vigorous line, of exuberant vitality, the undulating slope of the Jándula dam, as well as the suggestions of the almost organic-naturalist temple of Sumo Hacedor, chords that rise from the full lyricism of the imposing and almost sensual mass resounding in its cylindrical drums, without affecting the formal rotundity and the passionate murmur of the expression.

And finally, the Congress Palace project on Madrid's Castellana avenue, which he entered for the contest held in 1965 when he was nearly 70. This work, unlike any previous one, but which paradoxically contained many of his characteristic features, summarised all the anxieties that nourished his architect-inventor spirit and, surely, is one of the greatest intensity in his theatrical conception. Again, a round geometric form, isolated in the urban context and resolved in the technological aspect, that breaks up deliquescently from the effects of the created illumination and the texture of the chosen materials. This project, one of J.D. Fullaondo's favourites, should be considered as the best tribute to CF-S's unique expressionist feeling, that feeling which A. Capitel doubted whether it was premature or overdue in such an "impossible and primitive Spanish vanguard", but "capable of demonstrating the banality of conventional architecture and cities".

Perhaps the sculpture of the man in the Palace of Congresses that should serve at same time as a symbol, might be the double of CF-S's ego, proclaiming to the world its capacity for surprise and brilliance. It aroused in him the incessant discoveries of science produced since the dawn of the 20th century, that drove him in often suicidal determination to shape forms deriving from this new sensitivity. A sensitivity that he considered should modify the perception of art, based on the new vision of the world available to those who would wish to look not just to the future, but only to the impressive present. Perhaps for this reason he would proclaim to the world, this world of his which Pérez Arroyo describes as a country "filled with constructive tradition and anchored in recalcitrant stagnation", the lack of understanding he received during a professional life of 50 years. ■

Extract of the original

Pídanos Soluciones



93 573 77 76

Contará con la gama de **productos de carpintería y muros cortina** más amplia del mercado, tanto en diseño y colores, como en precio y soluciones técnicas.

Pondremos a su disposición el **servicio de nuestro equipo técnico**, profesionales especializados en asesorarle y colaborar en la solución de su proyecto.

Además, dispondrá de la Red de Instaladores Technal, recomendados por su cualificación y fiabilidad.

Tendrá la **garantía de un producto de calidad certificada** y la seguridad de una marca con 30 años de experiencia en el mercado.



Technal Ibérica, S.A.
Zona Ind. Sector Autopistas
C/. Diesel, 1
08150 Parets del Vallès
Tel. 93 573 77 77
Fax 93 562 22 50
E-mail: technal@technal.es



TECHNAL®

Sistema Arriostrado: Por un Proyecto Seguro.



REAL DECRETO 1627/97
DISPOSICIONES MÍNIMAS DE SEGURIDAD
Y SALUD EN LA CONSTRUCCIÓN

Art. 8

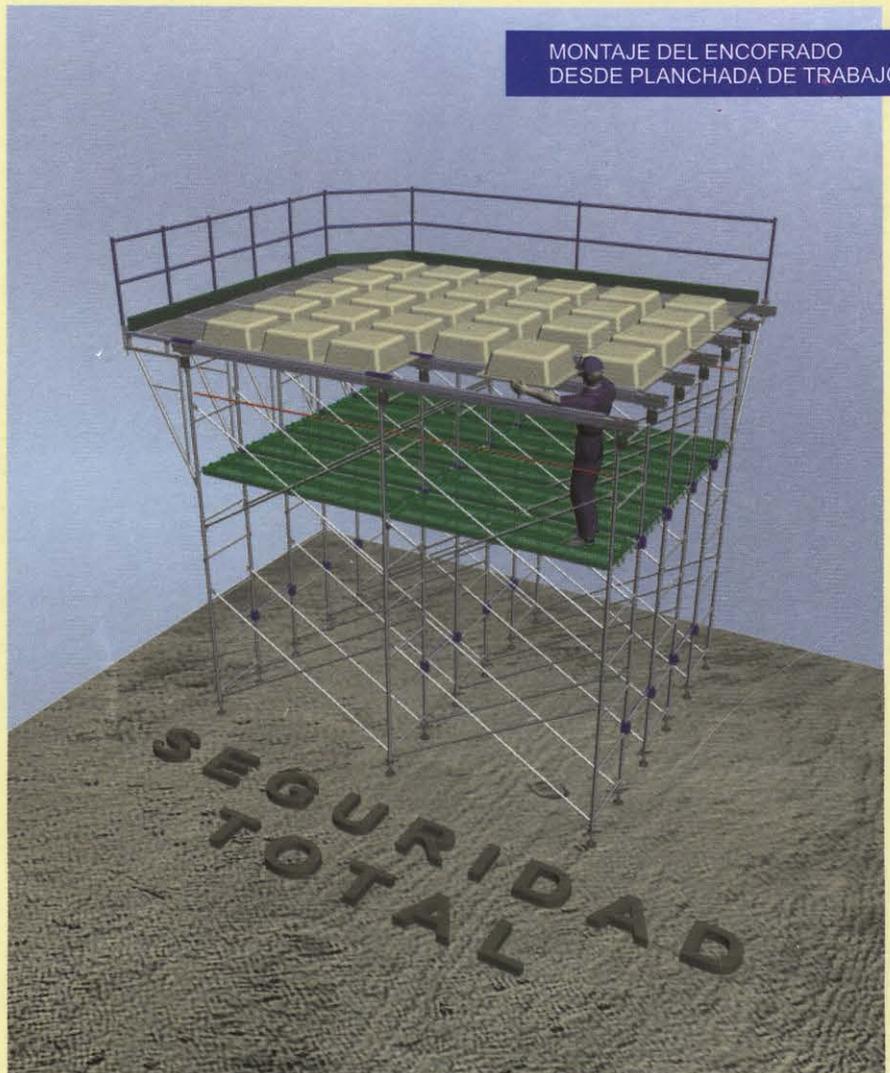
De conformidad con la Ley de Prevención de Riesgos Laborales, los principios generales de prevención en materia de seguridad y de salud previstos en su artículo 15 deberán ser tomados en consideración por el proyectista en las fases de concepción, estudio y elaboración del proyecto de obra y en particular:

a) Al tomar las decisiones constructivas (...)



FORJADOS RETICULARES
CON CUBETAS RECUPERABLES

MONTAJE DEL ENCOFRADO
DESDE PLANCHADA DE TRABAJO



MADRID

Tlf. 902 131 133
Fax: 91 663 88 20

BARCELONA

Tlf. 902 131 134
Fax: 93 345 11 51

VALENCIA

Tlf. 902 131 135
Fax: 96 126 98 10

MÁLAGA

Tlf. 902 131 136
Fax: 95 223 92 73